ALEXANDRA INDRIEȘ

SPORIND A LUMII TAINĂ

VERBUL IN POEZIA LUI LUCIAN BLAGA

UNIVERSITAS

EDITURA MINERVA

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRA INDRIEȘ

SPORIND A LUMII TAINĂ

VERBUL ÎN POEZIA LUI LUCIAN BLAGA

Scanned with OKEN Scanner

Eu cu lumina mea sporesc a lumii taină —
Şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna
Nu micşorează, ci tremurătoare
Măreşte şi mai tare taina nopţii,
Aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare
Cu largi fiori de sfînt mister
Şi tot ce-i nenţeles
Se schimbă'n nenţelesuri şi mai mari
Sub ochii mei —
Căci eu iubesc
Şi flori şi ochi şi buze şi morminte...

Scanned with OKEN Scanner

CÎTEVA IPOTEZE DE LUCRU

Cînd, în 1951, poetul german Gottfried Benn ține la Universitatea din Marburg memorabila sa conferință despre *Problemele lirismului*, în momentul culminant el exclamă: „Substantive! Ele trebuie doar să-și desfacă aripile și mii și mii de ani se desprind din zborul lor“ [1]. Un străvechi eres face ca și lingviștii să acorde printre așa-zisele „cuvinte reprezentative“ — termenul a fost preluat de Al. Rosetti din filosofia limbii a lui W. Wundt — substantivelor o întîietate vădită față de verbe.[2] Încă în 1923 același Benn subliniase că verbului îi revine o „valoare excitantă“ („Wallungswert“) incomparabil mai mică decît substantivului și adjectivului. Și atunci ca și în 1951, el ar fi putut invoca în sprijinul tezei sale numeroase nume prestigioase — filosofi, taumaturgi, gramaticieni, lingviști și chiar poeți. Numele pentru toți aceștia a reprezentat lucrul, pe cînd verbul...

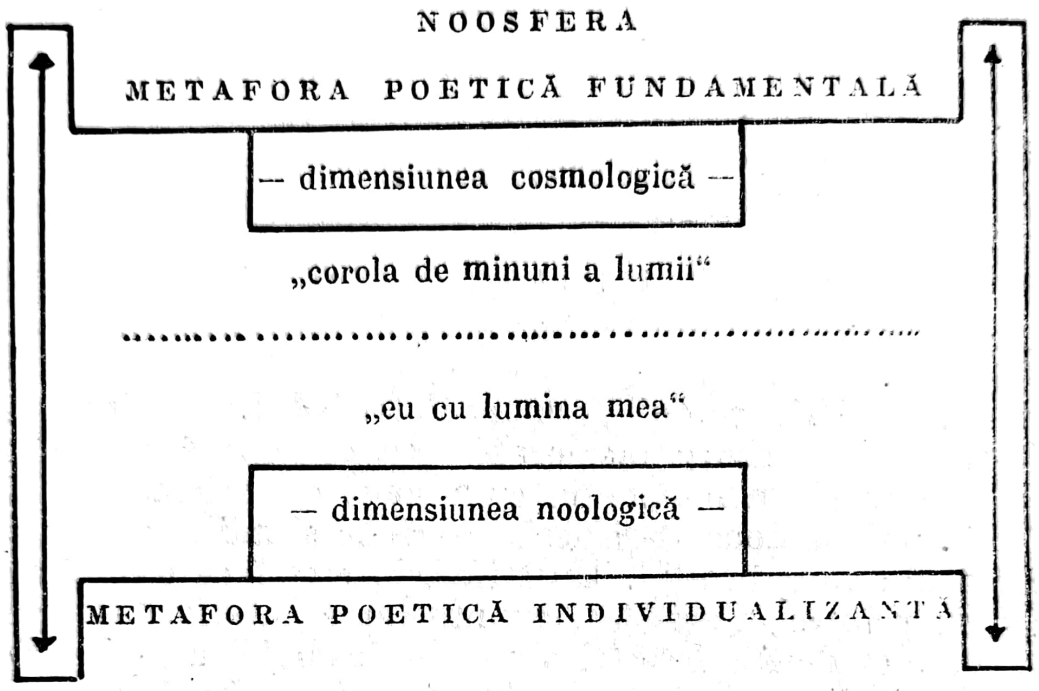
Ne-am început analiza stilistică a sistemului poetic blagian pe același făgaș — nu din conformism, nu din comoditate. Am urmărit cu aceasta un anumit scop: să dovedim într-o lucrare complementară despre verb că numai și numai prin analiza substantivelor nu se poate pătrunde peste acel prag miraculos, de pe care mutația semnelor dintr-un text se transformă cu adevărat în poezie, înțelegînd prin poezie nu un moment de trecătoare încîntare, ci un sistem aparte de a pătrunde sensul lumii. Așadar,

---

[1] Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik*, Wiesbaden, Limes Verlag, 1951, p. 26.

[2] Al. Rosetti, *Filosofia cuvîntului*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1946, p. 50.

dacă în lucrarea *Corola de minuni a lumii. Interpretare stilistică a sistemului poetic al lui Lucian Blaga* [1] propuneam următoarea formu`ă a metaforismului constitutiv al noosferei sale:



se observă că ea se referă în mod explicit la domeniul nominal al limbajului poetic. Săgeţile din schemă reprezintă în schimb domeniul verbal, căruia îi consacrăm lucrarea de faţă, pusă tot sub egida unui titlu împrumutat precisei autocaracterizări a actului metaforizant esenţial ce leagă lumea şi lumina: a spori taina, frumuseţea şi bogăţia lor.

Reamintim că principalele simboluri nominale ale căror cîmpuri semantice de conotaţii le-am analizat au fost ierarhizate astfel:

— lumina;
— trupul şi sîngele;
— ochiul, pleoapa, oglinda;
— timpul, moara, lucrul;
— elementul acvatic, prundul, albastrul, aurul;
— focul, cenuşa, somnul, moartea;
— semnul, runa, albina.

---

[1] Timişoara, Editura *Facla*, 1975, p. 33.

Cîmpul semantic este înțeles de noi ca totalitatea dinamică a conotațiilor unui termen, prin care se ajunge în unele cazuri la transformarea sa din lexem în estem, deci într-un element nou, zămislit de poet și posedînd o valoare estetică. În general, cîmpul semantic se constituie din interacțiunea microtextelor. Rolul principal revine conotațiilor cuvintelor celor mai apropiate într-o sintagmă și factorilor gramaticali, în special celor din clasa ambreiorilor. Demn de subliniat este faptul că anumite conotații, odată dobîndite, nu se pierd, ci însoțesc cuvîntul și în alte contexte, astfel încît acest cuvînt este îmbogățit treptat cu o sumă de accepții figurate, sensuri filosofice, nuanțe emotive, sinestezii etc., acționînd laolaltă ca o aură de sugestii a cuvîntului. Întrucît lectura unui poet devenit clasic este o lectură mai ales reiterată, conotațiile acumulate pe parcursul operei acționează și cu efect recurent *(feed-back)*, ajungîndu-se astfel la o ierarhizare a conotațiilor, la dispunerea lor într-un anumit sistem, purtînd pecetea stilului personal. Cîmpul semantic poate fi astfel comparat cu un cîmp magnetic în care, sub forța de atracție a creativității, toate elementele se dispun într-o anumită armonie, într-o anumită formă. Valoarea estetică este direct legată de bogăția, originalitatea și caracterul sistematic al conotațiilor unui termen.

Cuvintele „poetice" sînt un produs al culturii. Este vorba, în primul rînd, ca fiind cei mai vechi și mai solid instalați în conștiințe, de termenii provenind din miturile arhaice ale omenirii. S-a putut vorbi în acest sens de arhetipuri, de un subconștient colectiv. Realitatea acestor arhetipuri, susținem noi, este în primul rînd lingvistică. Aceste cîmpuri semantice de conotații s-au format în cadrul practicii sociale, în special ca moduri de acțiune lingvistică, semiologică asupra lumii; magia însăși nu este altceva decît un mod de a acționa prin semne; deci semnificarea apare la bază ca un anume fel de practică: semnele, asemănător prin aceasta uneltelor, sînt instrumente de modificare a lumii în favoarea omului. Precizăm deci că aceste arhetipuri nu sînt deloc înnăscute în om, nici dobîndite prin revelații mistice. În epoca modernă, o seamă de simboluri străvechi se transmit omului încă de pe cînd deprinde a vorbi, prin informațiile de care limbajul însuși este saturat, pentru a se clarifica și cimenta apoi, odată cu accesul matur la moștenirea culturală a comunității în care trăiește.

Scanned with OKEN Scanner

Literatura a preluat şi a dus mai departe, întărindu-le îmbogăţindu-le, rectificîndu-le, uneori chiar contestîndu-le sensurile, aceste simboluri ancestrale, prin care unor anumiţi termeni (soare, lună, foc, aur, argint, sus, jos etc.) li se asigură o zestre semantică. Dar la acest nucleu lexical se adaugă mereu alţi termeni, datorită dezvoltării şi înnoirii universului noologic al omenirii, în cadrul diversificării şi complicării practicii sociale. Diferite şcoli şi curente literare, diferite stiluri sau cîţiva mari scriitori au impus un tezaur de termeni cărora le-au oferit un statut privilegiat, scoţîndu-i în relief din seria cuvintelor obişnuite şi conferindu-le prestanţa unor termeni aleşi şi reprezentativi pentru o anumită viziune asupra lumii. Prin prestigiul textelor în care aceşti termeni au apărut, conotaţiile precise conferite lor în contextele respective se perpetuează şi dincolo de ele, introducînd astfel cuvîntul în categoria lexicului poetic, deci a cuvintelor dotate cu un cîmp de semnificaţii diferite de cele uzuale, dar non-aleatorii şi non-conjuncturale. Mai precis, conotaţii care au fost conjuncturale, devin permanente, dacă opera în care au apărut intră definitiv în patrimoniul culturii. Aşa-zisa istorie a influenţelor, care nu poate lămuri, de pildă, cum un autor pare a imita pe un altul, pe care n-a putut să-l cunoască, se poate adesea explica prin capacitatea termenilor poetici de a se dezlipi de contextele lor, de contextele *în* şi *prin* care s-au zămislit, şi de a însoţi cuvîntul chiar izolat, circulînd în spaţiul unei culturi cu cîmpul semantic precis structurat de un autor, dar chiar independent de cunoaşterea nemijlocită de către toţi a operei care le-a dat naştere.

Prin tradiţie, notele componente ale cîmpurilor semantice de acest tip formează un sistem ierarhizat pe care îl numim *paradigma culturală.* De exemplu, literatura *fabliaux*-urilor a impus animalelor, respectiv substantivelor care le denumesc, un cîmp semantic de conotaţii, bazat pe caracterizările lor din aceste povestiri, şi care sînt active şi în afara lor, datorită faptului că multe din ele au dus la constituirea unor expresii în limbă: „viclean ca vulpea", de unde: om viclean = vulpe etc. Intră aici în funcţie şi un cîmp semantic deosebit, pe care îl numim *paradigma lingvistică.* Paradigma culturală şi paradigma lingvistică, desigur, nu coincid total. Paradigma lingvistică e mai largă. Ea cuprinde de fapt toate determinările oferite de dicţionare. Dar, pe cînd în limbajul uzual se realizează, într-o comunicare anumită, cîte una

Scanned with OKEN Scanner

din aceste semnificații, textul poetic are puterea de a vitaliza mai multe sensuri, fundamentale și secundare, proprii și figurate.

În formarea cîmpurilor semantice tradiționale o mare influență au avut-o mijloacele de răspîndire a culturii. Prin ele, în procesul istoric de constituire și de impunere a anumitor paradigme culturale, cercurile conducătoare și-au exercitat înrîurirea, operînd o selecție, dispunînd textele conform unor intenții, în sfîrșit, dirijînd difuzarea lor. Cîmpurile semantice au fost supuse manipulării și recuperării de către ideologia dominantă, de unde, de ex. și transformarea simbolurilor provenind din riturile chthoniene populare, prin „recuperare" — fenomen subtil de reorganizare și reorientare a cîmpurilor semantice — în simboluri mistice și propagarea lor cu această orientare alienatoare. O istorie semantică a cuvintelor poetice ar trebui să studieze, printre altele, modul cum prin manuale școlare, antologii, recitaluri de poezie, citate alese preferențial etc. au fost impuse cu precădere anumite lucrări și anumite fragmente, cu consecințe importante în modelarea conștiințelor. Însuși Lucian Blaga a arătat în 1939, în cercul prietenilor săi, că *Miorița*, el a cunoscut-o în anii copilăriei,din manualele fraților săi mai mari. Faptul ne dă de gîndit, dacă ne dăm seama că, în *Trilogia culturii*, poetul creează termenul definitoriu al specificului românesc nu pe baza unor tradiții luate direct din popor, ci prin intermediul manualelor școlare, care au reprodus textul din *Balade (Cîntice bătrînești) adunate și îndreptate* de V. Alecsandri. Fenomenul nu poate fi ocolit într-o exegeză științifică a operei sale.

Față de situația schițată mai sus — și care ar merita, poate, o aprofundare socio-critică — apare posibilitatea unei recepții inobservabil falsificate. O lectură „impresionistă" este în pericol de a fi aservită cîmpurilor semantice dirijate. Numai studiul este chezașul veritabilei spontaneități și al „impresiei" autentice, personale.

În formarea cîmpului semantic al cuvintelor „poetice" se pot distinge:

— tradiția sau istoria semantică: paradigma culturală, pe care se înscriu conotațiile din mitologie, folclor, curente literare. Față de ultimul constituent, creatorul are o atitudine adesea conștientă, pe cînd față de celelalte, mai mult spontană. Important este curentul în care poetul se încadrează și cel căruia îi urmează, de exemplu, în cazul lui Lucian Blaga, expresionismul, respectiv

Scanned with OKEN Scanner

simbolismul. Îl considerăm pe Lucian Blaga reprezentativ pentru categoria poeților care au dus la maximum de dezvoltare cîmpurile semantice de conotații, epuizînd, ca să spunem așa, posibilitățile „culturii semnului", după o expresie consacrată a Juliei Kristeva. Notăm aici, ca o reacție simptomatică, tendința de a realiza un limbaj poetic nou, prin „diseminarea sensului" (Jacques Derrida) [1], ceea ce echivalează în fond cu efortul de a interzice fixarea conotațiilor și conservarea lor ca atare într-un cîmp semantic precis structurat.

— paradigma lingvistică — tot ceea ce tezaurul unei limbi îi oferă unui artist în modelarea propriului său limbaj; termenii care au în limbă accepții diferite și care intră în expresii figurate mai multe și mai puternice au, evident, și o paradigmă lingvistică mai bogată și cu mai multe șanse de a contribui la formarea cîmpurilor semantice. Dacă paradigma culturală face așa-zicînd joncțiunea între național și universal, naționalul se manifestă în deplinătatea lui prin paradigma lingvistică.

— efectul recurent sau efectul de *feed-back:* pentru cel care citește opera unui poet ce și-a încheiat activitatea creatoare, în receptarea oricărei poezii acționează cunoașterea globală a operei sale. De pildă, prima poezie a lui Lucian Blaga, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* a avut un cîmp semantic mult mai sărac pentru contemporanii apariției *Poemelor luminii* decît pentru cei care azi citesc acest volum în cadrul operei sale complete, deoarece noi, cei de azi, atribuim fiecărui termen sensurile și conotațiile dobîndite pe parcursul întregii sale activități. Intuim cîmpul semantic în mod sincronic, dar această sincronie este un efect al diacroniei. Astfel sensualismul din *Poemele luminii* ne apare azi „corectat" în direcția semnificării de adîncime, datorită volumelor ulterioare de poezii, teatrului,precum și vastei sale opere teoretice (epistemologie, filosofia culturii, filosofia stilului etc.). Noi îl citim azi avînd în minte, chiar dacă numai sub forma unei idei primite: „Blaga = mare poet al misterului". Astfel, termenul central al noosferei sale, lumina, apare pentru noi încă în această primă poezie conotat pe nivelul ideologic, prin *feed-back* dinspre

[1] Cf. pentru aceste probleme: Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1967 și *La dissémination*, Paris, Editions du Seuil, 1972, respectiv Julia Kristeva, *Recherches pour une semanalyse*, Paris, Editions du Seuil, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

concepția sa filosofică, expusă ulterior, bifurcat în: plus-cunoaștere și minus-cunoaștere.

Se poate vorbi de existența unui limbaj poetic standard, în care se utilizează mulțime de cuvinte „poetice" cu cîmpul lor semantic consacrat, uneori osificat de tradiție, fără a le transforma și fără a le integra unor configurații noi. Epigonismul constă în convenționalizarea (standardizarea) particularităților unui autor, curent sau școală literară, inclusiv preluarea întocmai a cîmpurilor semantice de conotații.

În cazul cuvintelor „poetice", deci dotate cu un cîmp semantic bine constituit prin tradiție, poetul, pentru a înnoi, pentru a crea și nu a imita, trebuie să opereze anumite transformări ale paradigmelor date, pentru a-și constitui propriul stil — idiostilul. Această modificare se efectuează prin contexte.

Atitudinile unui poet față de cîmpul semantic tradițional pot fi următoarele:

— acceptarea și folosirea întocmai a unui cîmp semantic istoricește format;

— lupta pentru înnoirea cîmpului semantic consacrat. Înnoirea în cazul acesta se va realiza prin: îmbogățire, corectare, subversiune; procesul presupune de fiecare dată o atitudine critică;

— lupta pentru a conferi un cîmp semantic unui cuvînt care nu a fost consacrat în limbajul poetic, deci pentru a crea un statut poetic unui termen neutru.

Distingem în atitudinea de înnoire a cîmpurilor semantice consacrate următoarele procedee de rectificare: adaos de informație semantică, minus de informație semantică, schimbarea uneia sau mai multor note constitutive, redistribuirea lor în ierarhia conotațiilor, deplasarea accentelor etc. Modurile de a acționa asupra cîmpurilor semantice consacrate pot fi line sau agresive.

După cum arătam în lucrarea *Corola de minuni a lumii*, lupta pentru înnoirea cîmpurilor semantice consacrate prin rectificarea lor lină și mai ales prin îmbogățirea și/sau deplasarea notelor componente caracterizează atitudinea creativă a lui Lucian Blaga în domeniul nominal. Care este situația în domeniul verbal, vom constata la capătul investigațiilor ce urmează. Înainte însă ținem să mai reamintim cîteva din conceptele de bază cu care operăm.

Arătam că prin paradigma culturală și prin paradigma lingvistică poetul se înscrie în istorie și în lume. Dar limbajul poetic

Scanned with OKEN Scanner

este manifestarea unei individualități puternic conturate. Poetul autentic își realizează paradigmele idiostilului prin care își scrie istoria propriei lumi spirituale (noosfera). În felul acesta, conotațiile nu sînt ceva întîmplător; dimpotrivă, ele se plasează pe anumite linii directoare pe care le numim „nivele".

Distingem următoarele nivele ale semnului poetic: *real*, *imaginar*, *cultural*, *ideologic*, *afectiv*, *abisal*, *axiologic*, fiecare cu paradigma respectivă. Cîmpul semantic este spațiul interacțiunii și ierarhizării acestor nivele. Densitatea, caracterul de „volum" al semnului poetic, al simbolului în primul rînd, se datorează suprapunerii de paradigme manifeste și latente. Pentru a sublinia stratificarea interioară a semnelor poetice, ierarhia dinamică de la caz la caz a cîmpurilor semantice de conotații, preferăm denumirea de *nivel*, păstrînd-o pe cea de *paradigmă* pentru relația limbajului poetic propriu cu limbaje în cadrul cărora sau față de care se constituie.

În unele cazuri, conotațiile înscrise pe nivelele semnului poetic sînt „traductibile", adică exegetul le poate echivala în termeni specifici „limbajului" ideologic, mitologic etc. Alteori însă conotarea apare doar ca un proces orientat într-o anumită direcție, ca un gest semantic de indicare a unui anumit nivel (cultural, abisal etc.).

Pe lîngă funcțiile principale și obligatorii ale limbajului poetic: funcția expresivă, semnificativă și reprezentativă, mai decelăm două funcții care pot apărea în grade diferite de la caz la caz: funcția creativă și funcția decorativă. Numim funcție creativă capacitatea de a aduce un spor de informații în oricare din nivelele / paradigmele idiostilului. Numim funcție decorativă facultatea de a isca pe diverse planuri (a nu se confunda cu nivelele) combinații și simetrii resimțite ca frumoase. Rima, ritmul, sonoritățile țin de această funcție, dar nu mai puțin reprezentările iconice pe care le provoacă limbajul pot avea aspecte ornamentale.

Semnul poetic, în cadrul idiostilului, are o structură de suprafață, alcătuită din planul fonologic-grafic și din planul morfosintactic, și o structură de adîncime, alcătuită din planul iconic (al reprezentărilor) și din planul semnificativ (al conotațiilor și sensurilor particulare). Menționăm că în analiza planului semnificațiilor se poate merge pînă la minuția descompunerii în trăsături

Scanned with OKEN Scanner

semice [1]. Cele patru planuri indicate mai sus se realizează printr-o adevărată regie a textului. Subliniem că, în viziunea noastră, planurile şi nivelele sînt cu totul distincte. Astfel, planul iconic se referă la ocurenţe precise, la plasticitatea unei figuri de stil, la dinamismul unei descrieri, la vigoarea unei sinestezii, pe cînd nivelul imaginar este o realitate intra- şi intertextuală şi cuprinde selectiv conotaţiile sensibilizatoare ale termenilor provenind din interacţiunea contextelor; deci nivelul imaginar chintesenţiază impresiile simili-sensoriale produse prin regia mai multor planuri iconice în care ele apar şi întărite, selectate şi transfigurate prin efectul de *feed-back*.

Regia textului ca mod de organizare, de „punere în scenă" a elementelor constitutive pe diferite planuri se bazează în esenţă pe opoziţii; de exemplu, pe plan grafic: spaţiu negru (plin) vs spaţiu alb (gol); pe plan fonologic: sonoritate deschisă vs sonoritate închisă; pe plan morfologic: singular vs plural, durativ vs momentan; pe plan sintactic: coordonare vs subordonare; pe plan iconic: dinamic vs static, cromatism cald vs cromatism rece etc., etc. Esenţiale sînt pentru limbajul poetic în general şi pentru cel al lui Lucian Blaga în speţă „opoziţiile semantice": negaţia, alteritatea, opoziţia adversativă, conjuncţia şi disjuncţia, superioritatea. Realizarea lor plenară apare pe plan morfo-sintactic în forma consacrată a relaţiilor gramaticale respective, dar ele dirijează serii mai ample de semnificaţii. Astfel, alteritatea manifestată în opoziţia: acesta vs celălalt, unul vs altul caracterizează şi seriile: acum vs atunci, aici vs acolo. Opoziţia principală, generativă, de care ne vom ocupa mai pe larg în cursul lucrării de faţă este opoziţia identitate vs alteritate.

O altă problemă pe care dorim s-o subliniem este caracterul *literal* al limbajului poetic, pe care accentul prea apăsat pus pe antinomia: expresie proprie vs expresie figurată îl poate camufla. În special funcţiile creativă sau/şi decorativă manifestate pe plan iconic se realizează prin aceea că spusele poetului trebuie înţelese şi *ad litteram*, că ele se cer văzute, închipuite întocmai aşa. Numai astfel imaginarul ia fiinţă, numai astfel se creează peisajul feeric al poeziei. Evident, prin sintagme ca „vulpea de aur" *(Munte vrăjit)*, „plopul de aur" *(Sat natal)*, „peşti de aur" *(Bazin în*

[1] Cf. A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Editions Larousse, 1966 şi *Despre sens*, eseuri semiotice, trad. Maria Carpov, Editura Univers, 1975.

Scanned with OKEN Scanner

parc) etc. nivelul imaginar al întregii noosfere blagiene este conotat prin strălucire. Cîmpul semantic al aurului la rîndul său este conotat prin organicitate, ca efect al numelor de animale şi plante pe care le determină.

Acest obiect imaginar pe care îl indică în mod direct limbajul poetic îl numim *designat.* El nu trebuie confundat cu „referentul", întrucît nu trimite la o realitate din afara textului, nu este o reflectare a realului, ci o creare a unui simili-real, a unei ficţiuni concrete, care există numai *în* text şi *prin* text. Evident, designatul nu apare în mod obligatoriu în fiecare ocurenţă şi nu este niciodată acelaşi. Important de subliniat ni se pare însă că sintagma „plopul de aur" nu se referă nici la un anumit plop concret din Lancrăm, nici la conceptul de „plop": el nu este situat nici într-un loc precis din lume, nici undeva în sfera ideilor, ci aici, în *acest* text poetic. De aceea îl numim *designat textual.* El joacă un rol important în constituirea idiostilului.

Final, reamintim cele două concepte principale pe care ne-am bazat în lucrarea anterioară şi pe care ne bazăm şi în aceasta: regia textului şi noosfera.

Regia textului este procesul de realizare a conotaţiilor într-o poezie anumită şi, totodată, de înscriere a lor, selectivă şi ierarhizată, pe nivelele alcătuitoare ale cîmpurilor semantice.

Am propus şi menţinem termenul de *noosferă*, mult mai exact decît cel tradiţional de „univers poetic", întrucît poetul nu creează o simili-lume, un analogon al realităţii complet în articulaţiile sale. Termenul *nous* = „spirit" indică inteligibilul ce se întrupează în sensibil, iar componenta *sferă* trimite la globalitatea diferitelor nivele ale semnului, la sfera ideologică, afectivă, culturală, abisală etc. în care semnul poetic îşi decupează aşa-zicînd propria secţiune; totodată, termenul trimite la ariile semantice ale realităţii reflectate de limbaj: aria geografică, astronomică, zoologică, botanică etc., din care ficţiunea poetului redă, metamorfozează ori inventează de la caz la caz crîmpeie, viziuni globale, viziuni fulgurante etc.; şi, deopotrivă, la „atmosfera" specifică, emotivă şi sensibilă.

Noosfera este o componentă inter- şi supracontextuală. Ea se constituie într-un sistem al semnificaţiilor *(noo*sferă*)* şi al imaginilor (noo*sferă*). Nicidecum simplă adiţionare de semne, ci ierarhizare a acestora într-un sistem selectiv şi dinamic, noosfera este un supra-semn. În acest sens, a studia elementele lexicale

Scanned with OKEN Scanner

înseamnă a studia termenii unui cifru, ai unui cod: dicționarul limbii unui poet este în primul rînd un repertoriu al cîmpurilor semantice. Noosfera nu se poate analiza descriptiv-static, ci numai urmărind istoria simbolurilor în realitatea contextelor lor. Noosfera este o rezultantă a dinamicii textului ca întreg.

În analiza sistemului verbal al lui Lucian Blaga va trebui, desigur, să recurgem și la alte concepte operatorii, pe care le vom prezenta la locul potrivit.

Reținem ca principii metodologice fundamentale principiul interacțiunii și interdependenței dialectice a contextelor și principiul densității și stratificării limbajului poetic, care impun un demers analitic pe orizontală și pe verticală, cuprinzînd într-o perspectivă cît mai largă opera în toată întinderea ei și pătrunzînd cît mai în adîncime spre străfundurile creativității unde-și au rădăcinile simbolurile și metaforele.

„LUMINA ALTORA"

Critica impresionistă nu ia în considerare caracterul de sistem al operei literare, stratificarea limbajului poetic, ierarhizarea elementelor sale componente. Exegeții care nu vor să țină cont de schimbările radicale operate în concepția despre poeticitate prin lucrările lui Roman Jakobson, A. J. Greimas, Julia Kristeva, Roland Barthes, Solomon Marcus, I. M. Lotman, I. Coteanu, Charles Mauron etc., etc. au — programatic, am zice — o atitudine parțială față de operă. Acești exegeți, proclamîndu-se apărători ai valorilor estetice, în fond sînt mai degrabă conținutiști, ancorîndu-și cercetările în primul rînd în zona conotațiilor metafizice (omologabilă în linii mari cu ceea ce noi numim nivelul ideologic al cîmpului semantic de conotații): dovadă stau și titlurile pe care le dau unor capitole ca *Poezia „tristeții metafizice"* [1],

[1] Dumitru Micu: *Lirica lui Lucian Blaga*, București, E. P. L., 1967, pp. 49—56.

inv. 182435

Scanned with OKEN Scanner

Poezia sentimentului cosmic şi a fiorului metafizic (acesta ca titlu general, cuprinzîndu-l şi pe Al. Philippide) [1], *Sentimentul misterului cosmic* şi *Tristeţea metafizică* [2]. Din acest punct de vedere este simptomatic faptul că Ov. S. Crohmălniceanu pune în evidenţă *nivelul* abisal (după terminologia noastră) al *filosofiei* blagiene: „O ciudată formă de proiecţie cosmică a complexului oedipian pare să-i insufle metafizicianului ideea sistemului său. Pentru om, Dumnezeu ar fi un tată nevolnic, care-şi urmăreşte fiul cu gelozii castratoare". [3] Cu atît mai surprinzătoare ne apare eludarea investigaţiei profunzimilor în abordarea poeziei lirice.

Pornind de la poezia *Zorile*, propuneam o interpretare altminteri nuanţată a problemei, pe care ne permitem aici să o transcriem, întrucît în problematica verbului, precum vom vedea, nivelul abisal este deosebit de activ:

„Prima secvenţă care se impune puternic privirii este «Ce nu le spui ». Este celebrul motiv blagian al tăcerii.

Tăcerea — ca imposibilitate, ca interdicţie sau ca refuz de a vorbi? Iată o problemă nu lipsită de interes pentru o critică mai diferenţiată şi fără prejudecăţi a operei lui Lucian Blaga, întrucît ea se leagă direct de întreaga sa mitologie personală a «Marelui Anonim ».

Situaţia este clasic oedipiană. A o afirma răspicat şi tranşant înseamnă a contesta pretenţiile de validitate metafizică, generalizatoare a ideologiei blagiene şi a-i restitui domeniul ce-i este propriu: subiectivitatea. Marele Anonim, cu ale sale divine diferenţiale, nu este decît metafora transparentă a « tatălui », cu interdicţiile cunoaşterii sexuale şi — prin extrapolare — ale cunoaşterii pur şi simplu (...)

Sensul principal al « tăcerii » blagiene pare a fi legat direct de interdicţie. Acest înţeles apare atît în opera poetică cît şi în cea teoretică şi dovedeşte o preocupare constantă şi chiar obsesivă. Evolutiv însă, în viaţa sa tăcerea apare legată mai întîi de refuzul vorbirii. Este vorba de fenomenul identificării cu tatăl, cunoscut demult psihanalizei (...) Lucian Blaga însă aduce o nuanţă personală prin care paradigma abisală a întregii sale noosfere se

---

[1] Ov. S. Crohmălniceanu: *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, Bucureşti, Editura Minerva, 1974, pp. 192—256.

[2] George Gană: *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, pp. 8—20 şi 270—284.

[3] Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 215.

Scanned with OKEN Scanner

îmbogăţeşte şi se individualizează. El nu numai că acceptă interdicţiile «Marelui Anonim», dar şi le asumă ca pe un privilegiu. Interdicţia de a vorbi se comută în privilegiu al tăcerii, rostirea metaforică, stilistic determinată, deci restrictivă, fiind tot o formă a tăcerii sau, mai bine zis, un limbaj al tăcerii. Situaţia este destul de ciudată: Se întîmplă ca şi cum insul ideal descris în opera completă a lui Blaga ar dori să rămînă veşnic «copil», în starea de taină perpetuă de lîngă sînul matern, gîngurind, şi, totodată, de a se identifica cu «tatăl» ca promotor al interdicţiilor, dar de a nu deveni niciodată «fiu», adică rival al tatălui, adică revoltat (...) Omul creator e conceput ca un copil dotat cu luciditate, care ştie că e fericit sub ocrotirea cenzurii paterne care-l opreşte să se deslege de sînul matern. Dimensiunea tragică evident lipseşte, ca dealtfel şi cea comică, ambele fiind atitudini de «opoziţie». O cumpătată melancolie domină întreaga operă blagiană (...) Chiar terminologia sa teoretică e semnificativă: *Matricea* stilistică e şansa permisă de către Marele Anonim, insului care, acesta, are un *nume*, este o «persoană», capabilă de «personanţă», adică de o individuaţiune cu caracter special, prin care omul, fiinţa, devine el însuşi, adică *ins*, cum nu întîmplător numeşte adesea Blaga omul, *în* şi *prin* spaţiul matern, prin «matrice».“[1] Precizăm că pasajele pe care le-am omis se referă la nivelul cultural al motivului oedipian.

Deficienţele criticii intuiţioniste se vădesc cu deosebită pregnanţă în abordarea simbolicii luminii. Astfel, Dumitru Micu îi limitează tîlcurile la vitalism: „Apologia ei: proslăvirea vieţii“;[2] „poetul adoră în ea expresia pură, esenţializată pînă la abstract, a forţei vitale cosmice, a focului etern“[3]. Eroarea provine din nediscernerea între categoria identităţii şi categoria alterităţii, şi o găsim, într-o formă poate şi mai insidioasă, la George Gană, care-l denumeşte pe Lucian Blaga „*Poetul solar*“[4]. Or, chiar din exemplele cu care exegetul îşi sprijină aserţiunea reiese că elementul solar este situat în exterior: „Credinţa mea o sorb puternică din soare“, „spre soare rîd“, „spre dimineţile tale rîd, / soare vechi, soare nou“. Poetul, evident, aspiră *spre* solaritate, dar nu

---

[1] Alexandra Indrieş, *Corola de minuni a lumii*, ed. cit., pp. 124—131.
[2] Dumitru Micu, *op. cit.*, cap. *Simbolica „luminii“*, p. 14.
[3] *Idem*, cap. *Lauda „semineţei mirabile“*, p. 126.
[4] George Gană, *op. cit.*, p. 160—175.

Scanned with OKEN Scanner

se identifică, nu se aseamănă cu soarele, el nu afirmă nicăieri a fi *ca* soarele sau a acționa *întocmai cum* lumina solară, ci, dimpotrivă stabilește aceste echivalări cu elementul selenar. Neputînd eluda importanța lunii în opera blagiană, George Gană recurge la un sofism: „Luna e soarele nopții și Blaga îi închină unul dintre cele mai frumoase poeme ale sale: *Răsărit magic.*“[1] Uneori, eroarea sa este însă mult mai subtilă. Iată de pildă ce scrie despre poezia *Stalactita*: „Altădată, poetul se simte columnă în templul păgîn al naturii, închinat soarelui, «o stalactită într-o grotă uriașă / în care cerul este bolta», receptacol al luminii“ [2]. Este perfect adevărat că poetul se imaginează ca receptacol al luminii solare — și vom insista în corpul lucrării de față asupra acestui aspect. Dar tocmai acest fapt vădește caracterul de alteritate al soarelui, opus puternic stalactitei din grotă, cu care se identifică subiectul creator.

Poetul, insistăm, aspiră spre solaritate — sau o consideră cu venerație și spaimă sacră —, dar ca spre contrariul său, el fiind categoric un selenar. Iată ce scriam, în acest sens, în încheierea lucrării noastre premergătoare: „Final, [iată] un microtext semnificativ pentru concepția poetului despre superioritatea, caracterul excepțional al creatorilor de artă în societate, în care o seamă de opoziții devin expresive prin puterea voltaică a unui simplu adverb: „Ajuns-am prin pulberi și miriști / unde răzbat fără sfat *numai* unii. / Drumeaguri ades ocolit-am prin liniști / după mersul albastru al lunii“ *(Satul minunilor)*. Ne reîntîlnim, deci, și la capătul celui de-al doilea itinerar al nostru în interiorul continentului blagian, cu aceeași lumină de lună care-l protejează și cu care se identifică poetul. Mai mult: remarcăm că termenul „numai“ se cuprinde anagramatic în termenul „lumina“, purtînd ambele pecetea „UNA“ ce caracterizează seria: runa, urna, umbra, urma etc. „Lumina“ vs „numai“ la fel ca „luna“ vs „una“ diferă din acest punct de vedere printr-o literă în plus: „L“. Iar acest „L“ îl putem acum interpreta drept semnul opozițiilor analogice fundamentale ale operei poetice blagiene: Lucian vs limba ≈ lumina vs lumea.“[3] Lumina solară se situează, evident, în sfera termenului „lumea“ opus „luminii“, selenare, desigur, căci, LUNA e cuprinsă ca o predestinare în numele poetului: LUCIAN. Critica tradițio-

---

[1] George Gană, *op. cit.*, p. 166.
[2] *Ibidem*, p. 162.
[3] Alexandra Indrieș, *op. cit.*, p. 240 și u.

nalistă nu se ocupă de factorul „limbă“ şi, în felul acesta, nu pune în evidenţă nici subiectul creator în individualitatea sa ireductibilă. Poezia nu este văzută ca o *praxis*. Sentimentele şi ideile pe care acest tip de exegeză le pun în evidenţă îi aparţin, desigur, lui Lucian Blaga, dar în ceea ce este mai general în el, căci, în definitiv, iubirea, spaima de moarte, admiraţia şi înfiorarea faţă de natura infinită ce-l înconjoară, capacitatea de a depăşi, în grade diferite de intensitate şi elevaţie, orizontul fizic spre a accede la metafizic ţin de condiţia umană. Simbolurile şi imaginile de care se ocupă prioritar această critică — flora şi fauna, relieful şi anotimpurile etc., etc. — ţin de factorul „lumea“. Am putea rezuma printr-o formulă felul cum consideră critica tradiţionalistă opera poetică, inclusiv pe cea blagiană: omul vs lumea. Diferenţa faţă de cele două binomuri propuse de noi este evidentă. Precizăm că siglele utilizate de noi, atît „vs“ cît şi „≈“, trimit în primul rînd la sistemul verbal. Este vorba, deci, de un raport activ între identitate şi alteritate pe de o parte, între *noûs* şi *cosmos* pe de alta, care, în cadrul conceptului de noosferă, se rezolvă în dialectica internă a semnificării.

Oricîte merite ar avea exegeza care operează cu conceptul de univers poetic — şi nu le negăm! — , caracterul de sistem semiotic al poeziei îi scapă. Astfel, argumentaţia lui George Gană e seducătoare, stilul său este plăcut, cunoştinţele sale sînt impresionante. Despre monografia sa critica s-a pronunţat elogios, dar nimic nu a fost pus în discuţie, ea n-a dat naştere la nici o dezbatere, după cîte ştim, nici un amănunt nu a fost contestat. O interpretare care e primită şi adoptată fără nici o obiecţie ni se pare, o mărturisim, suspectă. George Gană are, evident, sensibilitate şi gust. El ştie alege din opera lui Lucian Blaga sintagme de o mare frumuseţe, ca „haosul diafan“ şi „cosmosul diafan“ pe care le utilizează ca titluri de capitole. Dar aceste metafore nu sînt productive în cadrul sistemului poetic blagian, aşa cum sînt, de pildă, lumina ce sporeşte taina lumii, absolutul, întrupat adesea în simbolul soarelui, ce se dăruieşte drămuit etc., etc. George Gană este dibaci în a eluda textele care vin în flagrantă contradicţie cu opinia sa preconcepută: deşi e un fapt care nu poate fi în nici un chip pus la îndoială că opera lirică a lui Lucian Blaga începe cu o epistemologie / poetologie, cuprinsă în poemul-prefaţă, el consideră

Scanned with OKEN Scanner

abuziv poemul *Lumina* — mai bine zis, una din părțile sale, drept începutul creației blagiene, întrucît îi servește afirmației: „În chip necesar, lirica lui Blaga începe cu o cosmogonie“ [1]. În felul acesta, în locul programaticei identificări cu lumina de lună întru sporirea tainei din care decurge întreaga originalitate blagiană, G. Gană pune drept piatră de temelie o destul de banală variere a unor motive culturale, doar pentru că strofele respective ilustrează ideile de vitalism și solaritate care, după critica impresionistă universitară, l-ar caracteriza pe poet. Dealtfel, „cosmogonia“, ruptă din context, își pierde funcția estetică de element de contrast cu trăirea erotică, în care lumina primordială se păstrează diminuată (drămuită); vom analiza pe larg, firește, după alte criterii, structura poeziei în corpul lucrării. Cît despre relația ei cu metafora *„haosul diafan“*, care servește drept titlu capitolului, exegetul însuși are îndoieli: „Vor fi apărut făpturile lumii ca niște «cristalizări» ale luminii originare? Poetul nu o spune încă, tăind din procesul cosmogonic numai momentul prim, spre a-l «continua» abia într-un text postum: *Ziua a șaptea* (...). Însă și viziunea de aici e fragmentară. Desfășurarea procesului cosmogonic propriu-zis o aflăm într-un mit expus cu mijloacele prozei filosofice, în *Diferențialele divine*, cea mai poetică dintre scrierile ce alcătuiesc sistemul lui Blaga.“ [2] Dar și mai departe, citatele din lirica blagiană (*Moartea lui Pan. Drumul sfîntului*, *Sfîntul Gheorghe bătrîn*, *Pustnicul* etc.) nu au nimic comun cu metafora ce le tutelează. În corpul capitolului, criticul insistă asupra solarității blagiene. Astfel, comentînd o strofă din *Sfîntul Gheorghe bătrîn*, scrie: „Era prea fierbinte e timpul mitic solar, vremea lui Pan, «spartă» de invazia creștinismului“ [3]. Nu este însă deloc neliniștit de faptul că ultimul vizitator al lui Pan este Luna, ba chiar, printr-un colaj de citate — procedeu general în critica tradiționalistă — eludează tocmai acest final semnificativ al poeziei [4]. Totul, pentru a justifica eticheta „Lucian Blaga — poet solar“.

Firește, nu vom înlocui o etichetă prin alta și nu vom afirma: „Lucian Blaga — poet selenar“. Ar însemna să reducem complexitatea personalității sale la un singur element, chiar dacă el este de primă importanță. Sigur este însă că, în cadrul simbo-

[1] George Gană, *op. cit.*, p. 147.
[2] *Ibidem*, p. 148.
[3] *Ibidem*, p. 154.
[4] *Ibidem*, p. 154.

Scanned with OKEN Scanner

licii luminii, selenarul şi solarul se opun ca *identitate* vs *alteritate*. Or, a caracteriza un poet prin ceea ce se situează incontestabil în sfera alterităţii este o deplasare de accent deformantă. Nici Dumitru Micu, nici George Gană — ca să numim doar doi critici universitari de prestigiu — nu tratează „lumina" ca simbol al creativităţii, ca metaforă individualizantă: „eu cu lumina mea..." Şi aceasta, fiindcă exegeza tradiţionalistă se preocupă prea puţin — sau deloc — de ceea ce îl face pe un poet să existe ca atare: limbajul.

Eroarea aceasta de orientare îşi are sorgintea în cei doi zei tutelari ai criticii actuale de la noi: E. Lovinescu şi G. Călinescu. Nepăsarea ostentativă faţă de limbaj îl determină pe E. Lovinescu să transcrie în proză versuri sau chiar poezii întregi, punîndu-şi încă propria versiune în ghilimele şi în paragrafe detaşate, ca nişte citate *sui generis:* „Cele mai multe (poezii, n.n.) se reduc la o schemă foarte simplă: o impresie sau o constatare de ordin intelectual se fixează prin procedeul comparaţiei cu un alt termen din lumea materială. Astfel cugetarea: «Lumina minţii mele sporeşte taina lumii, nu o dezveleşte» se situează prin corelaţia ei cu un fenomen din lumea materială: «după cum lumina lunii măreşte misterul lumii». Iată strictul mecanism al poeziei *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii.*" [1]

Aidoma unei traduceri fără har, criticul distruge poezia, care este şi rămîne o chestiune de limbaj, un anumit mod de a fraza, de a distribui accentele şi timbrele fonice, de a mlădia sintaxa, de a plasa valorile simbolice şi valorile iconice etc., etc. E. Lovinescu are totuşi meritul de a fi detectat una din echivalenţele cele mai productive ale sistemului poetic blagian, chiar dacă nu şi-a putut da seama pe atunci că, departe de a fi un simplu „mecanism", ea era — sau, mai precis, avea să devină — sîmburele unei adevărate mitologii personale a identificării cu selenarul — ceea, ce, cum am văzut, criticii consacraţi de azi ignoră. Metoda aplatizării poeziei prin rezumare, cu sau fără crîmpeie de citate, rămîne însă pînă azi unul din păcatele capitale ale criticii tradiţionaliste, care alcătuieşte uneori în felul acesta un fel de colaje *sui generis:* „Universul are o configuraţie stranie — în muntele

[1] E. Lovinescu, *Critice*, vol. II, Bucureşti, Editura Minerva, 1979, cap. *Imagismul*, p. 268 şi u.

Scanned with OKEN Scanner

« vrăjit » sînt vulpi de aur, jivine sfinte, văzduhul este plin de albinele morții și de ani *(Muntele vrăjit)*, morile, suveicile și cumpenele de la fîntîni se mișcă singure la miezul nopții *(Vrajă și blestem)*, satele sînt cutreierate de un urs cu mers de împărat și întîmpinat cu crini sau prescură stropită cu vin *(Ursul cu crin)*, pădurea are arome otrăvite." [1]

G. Călinescu are puterea de a găsi cîte o formulă percutantă, chiar dacă numai în parte cu acoperire în realitatea integrală a textului, și de a introduce astfel metoda nefastă a etichetelor, pe care școlarii conștiincioși le învață pe de rost și propagă astfel o *anumită* imagine despre un autor. *Panteismul bucolic* și *bizantinismul* sînt astfel formulele-cheie ale viziunii călinesciene despre primele cinci volume de poezii ale lui Lucian Blaga. El afirmă: „De la început poetul se revela un panteist bucolic, indiscutabil mai realizat în momentele în care spiritul stabilește printr-un simț legături cu Universul și trăiește în undele lui." [2] Și, spre a-și sprijini aserțiunea, recurge la citate din poeziile *Pămîntul*, *Mugurii*, *Liniște* (dar fără să le indice titlul), trecînd sub tăcere poemele care n-au nimic comun cu *panteismul bucolic* și care nu se lasă reduse la o formulă uniformizatoare, cum ar fi *Din părul tău. Veșnicul*, *Noapte* etc., etc. Panteismul ar deveni, în *Pașii profetului*, *panism* și *pastoralism*, și „se înfăptuiește cu mijloace artistice superioare", care anume mijloc însă, nu se spune. Mai departe, se transformă în bizantinism („o derivație bizantină a vechiului panism, încă sălbatecă și rurală, pe care am numi-o bucolic creștin"), dar astfel încît... să nu se schimbe nimic, vorba cui știm: „Nimic nu s-a schimbat, ca într-un templu păgîn prefăcut în bazilică. Totul este cîmpenesc, idilic, material." Primele două din șirul exemplelor menite să ilustreze afirmația de mai sus sînt extrase din poezia *Heraclit lîngă lac*, mai bine zis, sînt smulse din contextul lor care, precum și titlul o indică, are cu totul altă orientare. Astfel, primul citat călinescian: „Taci cîne, care-ncerci vîntul cu nările, taci !" nu reprezintă nicidecum un moment concret din viața rurală, cum s-ar părea, ci face parte

---

[1] G. Ivașcu, *Introducere* la vol. Lucian Blaga, *Poezii*, București, E.P.L., 1966, p. LXIII.

[2] G. Călinescu: *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1941, cap. *Ortodoxiștii*, Momentul 1926. *Iconografia mistică*, *Doctrina miracolului*, subcapitolul *Lucian Blaga*, pp. 792—796.

Scanned with OKEN Scanner

dintr-o structură metaforică amplă: „Lîngă ape verzi s-adună cărările. Sunt liniști pe-aici, grele și părăsite de om. / Taci cîne care-ncerci vîntul cu nările, taci! / Nu alunga amintirile ce vin /, plîngînd să-și îngroape fețele-n cenușa lor.“ Nimic nu e aici *cîmpenesc*, *idilic*, *material*, ci totul e cultural / filosofic, tragic și spiritual și, totodată, plin de mișcare: nimic hieratic bizantin, nimic bucolic — cel puțin în cazul acesta. Dar nici citatul din poezia *Din cer a venit un cîntec de lebădă* nu e mai fericit. Mai potrivite sînt extrasele, mai ample, din poemul *Semne*, deși nici acesta nu poate fi redus la un bizantinism enigmatic și rustic, „cu naivități de mozaic ravennat“.

Pe scurt, dincolo de numeroasele observații juste și de comentarii inspirate, dincolo de un stil plăcut și uneori chiar frumos, critica impresionistă nu ne apare astăzi aptă să se adecveze satisfăcător textului blagian, mai ales datorită recurgerii la formule-etichetă ce-i reduc nepermis complexitatea, la citate decupate tendențios spre a ilustra anumite aserțiuni, la omiterea poeziilor sau microtextelor care ar veni în flagrantă contradicție cu teza aprioricâ a criticului. Toate acestea însă decurg din carențele fundamentale ale metodei: ignorarea caracterului de sistem semiotic al operei, a stratificării semnului poetic, a problemelor de limbaj în general. Față de această stare de lucruri tentativa de a introduce criterii mai riguroase de analiză a poeziei ne apare ca o misiune de primă importanță a culturii noastre, la care dorim să ne aducem contribuția, asumîndu-ne, prin tratarea problematicii, pînă acum eludate, a verbului în poezia lui Lucian Blaga, dificultățile și bucuriile unui început de drum.

CONȘTIINȚĂ TEORETICĂ ȘI SPONTANEITATE CREATOARE

Care este, în constituirea noosferei, raportul între spontaneitatea și intenționalitatea creatoare pe de o parte și conștiința teoretică pe de alta? „Creatorii au de obicei numai o conștiință periferială despre stilul lor“, remarcă Lucian Blaga în *Orizont*

Scanned with OKEN Scanner

și stil [1]. Textul nu este lipsit de importanță pentru demersul nostru. Considerînd noosfera ca o integrală a semnificațiilor operei în totalitatea sa, concepția teoretică despre artă a poetului nu este altceva decît o componentă a acesteia, înscrisă mai mult sau mai puțin apăsat pe nivelul ideologic sau / și cultural al cîmpurilor semantice alcătuitoare, sub formă de conotații. A judeca o operă numai sau în primul rînd prin prisma concepției teoretice a autorului în cauză, oricît de elaborată, ar însemna ca exegetul să-și refuze acea distanță care să-i permită pe de o parte o perspectivă de ansamblu asupra ei, depășind miopia privirii prea de aproape, iar pe de altă parte, confruntarea cu stadiul actual al literelor, spre a aprecia just valoarea ei durabilă, trecută prin examenul timpului. Aceasta cu atît mai mult cu cît concepția blagiană de filosofia culturii este, din punct de vedere științific, depășită, iar concepția lingvstică deosebit de lacunară.

Linia evolutivă a lui Lucian Blaga, din punct de vedere al concepției lingvistice, este paradoxală. După ce în 1920, la Viena, își trece doctoratul cu o teză despre relația formă-conținut a conceptelor [2], trec ani și ani pînă ce se exprimă din nou în problema limbii. Aceasta nu înseamnă că între timp gînditorul și poetul nu ar fi fost în contact cu cercurile ce dezbăteau problematica limbii. Se știe că încă în timpul primei sale șederi la Cluj (1921—1922) el frecventează cercul lui Sextil Pușcariu, dar amintirile unor contemporani îl arată mai atras de folclor decît de dezbaterile lingvistice. În primul său volum de aforisme și cugetări *Pietre pentru templul meu* (1919) notațiile cu privire la problemele limbii lipsesc cu desăvîrșire. Nici în volumele eseistice *Fețele unui veac* (1923) și *Ferestre colorate* (1926) Lucian Blaga nu se arată preocupat de aspectele lingvistice ale fenomenelor analizate, și anume arta și literatura expresionistă, deși în acestea faptul lingvistic apare cu o coloratură demnă de interes. Doar în *Filosofia stilului* (1924) înregistrăm cîteva notații cu privire la structura expresiei în dramă, roman și poezie, fără ca Lucian Blaga să dea atenția la care ne-am fi așteptat, mai ales în lumina concluziilor din teza sa de doctorat, unor concepte importante pentru a defini specificul artei ca „Sprachgebrauch"; „Sprachgefühl", „reales Ich" și „innerliches Sein",

---

[1] *Op. cit.*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1936, p. 14.
[2] *Cultură și cunoștință*, Cluj, Inst. de arte grafice, „Ardealul", publicată în 1922.

Scanned with OKEN Scanner

utilizate de Konrad Lange şi Wilhelm Worringer în lucrările lor *Das Wesen der Kunst* (1907) respectiv *Abstraktion und Einfühlung* (1908), autori cu care dealtfel polemizează în lucrarea sus-numită.

Interesul relativ redus al lui Lucian Blaga pentru probleme propriu-zis lingvistice este cu atît mai curios cu cît la Universitatea din Viena el a urmat într-un timp şi cursurile lui Karl Bühler. Acesta, aprofundînd pe baza fenomenelor „precis delimitabile" ale limbii, în vederea definirii psihologiei, „trăirile" şi „conduita plină de înţeles" ca şi corelaţia lor cu „plăsmuirile spiritului obiectiv", a depăşit o seamă de principii clasice ale lui Darwin, Steinthal, Wundt şi Delbrück, ajungînd la o concepţie integralistă („ganzheitlich") despre expresia verbală. În virtutea acestei concepţii , K. Bühler distinge net între aşa-zisele „momente uzuale" şi „momente ocazionale", „momente retorice" şi „momente lirice" ale limbajului, fiecare cu legi structurale diferite [1]. Astfel, în contextul cultural al epocii, dominat de Karl Bühler şi Ernst Cassirer, figuri de prim-plan, teoria limbajului sau, mai precis, a stilului, pe care Lucian Blaga a fundamentat-o în *Trilogia cunoaşterii* (1931—1934) şi a formulat-o în volumele *Geneza metaforei şi sensul culturii* (1937) şi *Artă şi valoare* (1939) apare într-o aură mai puţin insolită şi „protocronică" decît vor unii să ne facă să credem. Aceasta, ca să nu mai pomenim faptul că, paralel cu tendinţele structuraliste integraliste, se dezvolta şcoala de la Praga, cu structuralismul lingvistic propriu-zis, mişcare în avangarda căreia s-au integrat şi o seamă de oameni de ştiinţă români, dar care a rămas cu totul în afara sferei de interes a lui Lucian Blaga.

Aceasta, bineînţeles, nu înseamnă că teoreticianul Lucian Blaga nu a elaborat o seamă de concepte şi observaţii deosebit de interesante şi valoroase despre structura stilistică a limbii. Dar precizarea că nu a fost şi nici nu a vrut să fie propriu-zis un lingvist trebuia tranşant făcută, spre a evita orice confuzie. În *Artă şi valoare* [2], precizînd că limbii poetice îi revine o „funcţie revelatorie nu numai semnalizantă", hotărîtor, după el, este cum structurile şi particularităţile limbii poetice „se integrează într-o operă de artă şi într-un complex stilistic". Concepţia sa despre semn ca „unitate sonoră şi de semnificaţie" — concepţie justă,

---

[1] K. Bühler: *Die Krise der Psychologie*, Jena, G. Fischer Verlag, 1927, pp. 29 şi u., 124 şi 208.

[2] Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1939, pp. 148 şi u.

Scanned with OKEN Scanner

dar nicidecum revoluționară, dacă ne amintim data celebrului curs al lui Saussure — ar fi putut făgădui o semiotică a limbajului poetic. Și totuși, fapt ciudat pentru noi cei de azi, problematica vastă și bogată a limbajului, implicit și a verbului, ține, după Lucian Blaga, de așa-zisele „valori terțiare".

Mai interesante în schimb ne par cele cîteva aforisme ale lui Lucian Blaga din volumul *Discobolul* [1]. Citățm: „Să presupunem că ar exista o limbă infinită, avînd cuvinte adecvate pentru orice noțiune, raport, situație, pentru orice fapt și probabilitate, pentru orice semnificație și nuanță. Să presupunem că spiritul ar putea să-și însușească această limbă, fără de a se istovi pe urma efortului. În atari condiții geniul poetic s-ar vedea suspendat sau scos din exercițiul funcțiunii sale. E sigur însă că, într-o asemenea împrejurare, spiritul ar găsi totuși un remediu salvator: el s-ar îmbolnăvi de «uitare» pentru a-și mîntui libertatea și spontaneitatea creatoare." Demn de reținut aici este faptul că se pune accent pe factorul creativ față de cel expresiv în poezie. Dacă în *Artă și valoare* autorul a deplîns faptul că cuvîntul rămîne „totdeauna deficient față de concretul intuitiv" [2], aici pune în relief necesitatea de a „metaforiza" nu numai pentru a trece peste această deficiență dar și ca valoare în sine, deficiența avînd pentru el un rol stimulator.

Importantă este pentru noi deosebirea pe care a operat-o Lucian Blaga între două tipuri de metafore: plasticizante și revelatorii. „Metaforele plasticizante se produc în cadrul limbajului prin apropierea unui fapt de altul, mai mult sau mai puțin asemănător, ambele fapte fiind de domeniul lumii date, închipuite, trăite sau gîndite" [3], subliniază el. Trebuie adăugat că exegeții operei blagiene au pus prea puțin în relief tricotomia lumii ca închipuire, trăire și gîndire. Pe primul loc, stă deci, fantezia, însă ca un dat — al cui? Al inconștientului creator probabil, deși nu se spune, dar se poate deduce din precizările ulterioare: „Că metafora nu e propriu-zis unul din mijloacele cu cari se creează stilul, se dovedește prin aceea că metaforele însile posedă cînd un stil, cînd altul". Și mai departe: „Metaforicul se produce prin însuși

---

[1] Editura Publicom, București, 1945, p. 97.
[2] *Op. cit.*, p. 152.
[3] *Geneza metaforei și sensul culturii*, Editura Fundațiilor, 1937, p. 43 și u.

Scanned with OKEN Scanner

actul transferului sau conjugării termenilor, în vederea plasticizării sau a revelării; „stilul" metaforei naşte din categoriile abisale, ce se imprimă oricărei plăsmuiri a spiritului uman, oricărei creaţii de cultură, din adîncurile inconştientului". Dar dacă metafora plasticizantă e definită, cea revelatorie, prin definiţie indefinibilă, e mai degrabă caracterizată şi exemplificată. „Metafora revelatorie începe în momentul cînd omul se aşază în orizontul şi în dimensiunile misterului", scrie poetul, situîndu-se prin aceasta în propria-i mitologie a misterului, nu atît de insolită în anii '30, precum s-a arătat. În structura binară a noosferei blagiene, corespunzînd unor categorii opuse ca plus cunoaştere vs minus cunoaştere, paradisiac vs luciferic etc. se opun deci şi metaforele plasticizante şi cele revelatorii. Iată şi alte precizări în acelaşi sens: „În realitate nu plasticizăm un fapt prin alt fapt, ci expresia incompletă a unui fapt prin expresia altui fapt" — precizare întru totul justă şi necesară! „E de remarcat că metaforele plasticizante nu îmbogăţesc cu nimic conţinutul ca atare al faptului la care se referă". Spre deosebire de acestea, „metaforele tip II sporesc semnificaţia faptelor la care se referă" [1].

Existenţa unei deosebiri tipologice între două categorii de metafore, de imagini în genere, în poezia lui Lucian Blaga şi probabil a întregii epoci în care strălucit s-a integrat, e un fapt incontestabil. În lucrarea noastră *Corola de minuni a lumii* am propus la un moment dat distincţia între imagini respectiv termeni poetici cu funcţie deictică sau iconică şi alţii cu funcţie simbolică [2]. Primii îşi epuizează înţelesul şi funcţiile în cadrul poeziei în care apar, adică pe unul din planurile semnului poetic. Cei cu funcţie simbolică, prin care textul se deschide spre totalitatea operei şi chiar a culturii în genere, se realizează pe nivelele cîmpurilor semantice, prin care imaginea sau lexemul respectiv recuperează acea realitate vie şi concretă a operei pentru care am propus termenul de noosferă. Conchidem de aici: ceea ce metafora de tip II revelează nu este o natură quasi-mistică, incognoscibilă, ci tocmai această tensiune interioară a deschiderii spre infinitul de semnificaţii şi conotaţii care alcătuiesc noosfera. Aşadar, nu avem de a face doar cu o diferenţă de terminologie. Problema este mai complexă. A defini metafora revelatorie prin mister înseamnă, după

[1] *Op. cit.*, pp. 53 şi u., 35, 40.
[2] Alexandra Indrieş, *op. cit.*, p. 225.

Scanned with OKEN Scanner

noi, a explica o metaforă prin altă metaforă, Că anumite metafore aduc un spor de semnificații, e un fapt cert. Dar ele nu numai aduc acest spor, ci îl și primesc, și anume, cum am încercat să arătăm în lucrarea noastră precedentă și sperăm să dovedim mai departe în privința verbului, prin dinamica microtextelor alcătuitoare de cîmpuri semantice.

Dar să ne oprim asupra exemplelor oferite chiar de Lucian Blaga în lucrarea citată. Pentru metafora plasticizantă, el alege o imagine foarte curentă, „cicoarea ochilor", punînd-o în ecuație: culoarea ochilor (a) = cicoarea (b), iar pentru metafora revelatorie, caracterizată ca disanalogie, mai precis ca analogie care completează debordant, tot el exemplifică din propria poezie cu imaginea „soarele, lacrima Domnului". Ecuația în cazul din urmă este alcătuită din: soarele (a + x) = lacrima Domnului (b) Acel x, acea necunoscută care, după Lucian Blaga, se adaugă la „soare" spre a-l echivala cu „lacrima Domnului" este totalitatea dinamică a conotațiilor, dar nu numai a lexemului soare, ci deopotrivă a lacrimei și a Domnului. E vorba deci de o deschidere a imaginii spre cîmpurile semantice ale fiecărui lexem alcătuitor. Unele aspecte le-am tratat sau indicat în lucrarea noastră premergătoare, dedicată sistemului poetic blagian; altele vor reieși din tratarea problematicii verbului în poezia lui Lucian Blaga, pe care o întreprindem în continuare. Dar metafora citată de Lucian Blaga trebuie studiată și în tripla sa integrare: 1. în cîmpurile semantice prin lexemele cu valoare de semn poetic: soare, lacrimă, mare, somn, a cădea, și prin acestea în noosfera operei blagiene; 2. în textul poeziei *Asfințit marin* și 3. în microtextul în care ea apare.

O scurtă zăbavă asupra acestei poezii poate să fie cu folos.

Pe plan fonologic, în *Asfințit marin* se remarcă în primul rînd mulțimea rimelor bogate, trisilabice; chiar și cele două asonanțe: numele / urmele, genele / semnele alcătuiesc vocalic și silabic structuri de repetare aproape totală. Faptul conferă poeziei o muzicalitate aparte, întărită și de culoarea intonațională lunecătoare și fremătătoare a mulțimii de foneme *l* și *r*. Simetria fonologică a versurilor ne face să bănuim încă de la început că opoziția semantică de conjuncție este cea care domină poezia. Reținînd această „impresie", ne rămîne să o verificăm și eventual să o corectăm prin analiza celorlalte planuri. Rămînînd încă la planul fonologic-intonațional-grafic, mai notăm melodia coborî-

Scanned with OKEN Scanner

toare a primelor cinci distihuri, încheiate cu punct, şi în contrast, frămîntarea şi deschiderea ultimelor două, interogativ şi exclamativ-imperativ, cu un singur ingambament în penultimul distih. Pe plan morfo-sintactic se remarcă caracterul afirmativ al frazelor şi mai ales faptul că fiecare distih este o unitate sintactică, un microtext complet. Relaţia de conjuncţie se relevă şi pe acest plan. Conjuncţie între două serii de elemente clasabile ca lumină vs întuneric, celest vs marin, masculin vs feminin etc., în final fiinţa umană şi eul enunţător însuşi asimilîndu-se cu seria întuneric, mare, feminin, pe care o putem considera ca avînd conotanta identitate şi o notăm cu sigla I, opunînd-o seriei solare, ca alteritate, notată cu sigla A.

O succintă analiză a distihurilor în succesiunea lor:

„Piere în jocul luminilor / saltul de-amurg al delfinilor." [1] Făpturi ale mării, delfinii se înscriu, evident, în seria semantică I, dar aceasta o ştim mai ales prin *feed-back* la mică distanţă, în cadrul textului poeziei, termenul fiind de rară frecvenţă. În schimb, jocul luminilor legat de predicatul „piere", pus în poziţie de prag liric, ne arată imediat că e vorba de acea lumină destructivă, solară, masculină care se opune beneficei lumini nocturne, selenare, care ar urma firesc să se şi instaureze, dat fiind că se descrie tocmai momentul de trecere, asfinţitul. Distihul prim are însă

---

[1] Pentru citatele din această lucrare am folosit ediţia Lucian Blaga *Poezii*, Ediţie îngrijită de George Ivaşcu, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1966, confruntînd-o cu următoarele volume: *Poemele luminii*, Tiparul „Cartea Românească" Soc. anon. 1919, *Paşii Profetului*, Editura Institutului de Arte Grafice „Ardealul", Cluj, 1921, *La curţile dorului*, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1938, *Nebănuitele trepte*, Versuri nouă, Sibiu, Editura „Dacia Traiană" S.A., 1943, *Poezii*, Ediţie definitivă. Scriitorii români contemporani, Fundaţia regală pentru literatură şi artă. Bucureşti, 1942, *Poezii*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1962, *Poezii*, Ediţie îngrijită, revăzută şi adăugită de George Ivaşcu, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, *Opere*, vol. 1 şi 2 *Poezii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1974

Motto-ul lucrării este transcris întocmai după ediţia princeps din 1919 a *Poemelor luminii*.

Întrucît cititorii noştri consultă una sau alta dintre ediţiile apărute am preferat să nu indicăm pagina citatelor.

La sfîrşitul trilogiei noastre, vom alcătui un tabel al tuturor poeziilor analizate, cu trimiteri precise, pe de o parte la paginile din cele trei volume ale noastre unde ele sînt citate, pe de alta, la paginile unde respectivele poezii se află în principalele ediţii ale operei lui Lucian Blaga.

Scanned with OKEN Scanner

şi un plan iconic deosebit de viu, sugerînd plastica mişcătoare a mării în asfinţit, nu foarte departe de ţărm.

Apoi perspectiva pare a se apropia, ochiul privitorului imaginar se retrage spre ţărm, unde constată acelaşi fenomen de pieire, de anihilare: „Valul acopere numele / scrise-n nisipuri, şi urmele.“ Dar pierderea identităţii înţeleasă ca indiviziune prin estomparea numelor este pentru Lucian Blaga un fapt pozitiv, o condiţie chiar a găsirii sau regăsirii autenticei identităţi. Elementul acvatic, primordial, feminin îşi ia revanşa asupra celui solar, posterior, cultural, masculin în esenţa sa: numele şi urmele. Lumina şi valul au o acţiune paralelă de nimicire, de anihilare, dar prin caracterul invers al acţiunii lor rezultă o conjuncţie răsturnată în urma căreia se instituie un fel de echilibru.

În acest moment privirea lunecă iarăşi în zare, într-o perspectivă adîncită, iar în text se inserează nunta cosmică: divina conjuncţie a luminii şi a mării, a masculinului şi a femininului, a Marelui Anonim şi a Marei Mume, matricea a tot ce e viu, inclusiv a stilului: „Soarele, lacrima Domnului, / cade în mările somnului.“ Femininul se instaurează, cu taina sa, cu umbra sa potenţatoare: „Ziua se curmă, şi veştile. / Umbra măreşte poveştile.“ Trecerea de la peisaj la mitologia personală s-a săvîrşit. Situat exact în centrul poeziei, distihul îi luminează, explicitîndu-i în sensul mitologiei personale, semnificaţiile, în special pe cea de bază: trăirea poeticului, chiar a sublimului în urma propriului salt de imaginare, prin care datul lumii închipuite, simţite şi gîndite, ca să repetăm proprii săi termeni, deci al unui asfinţit marin, a fost transformat în ritualul unei nunţi cosmice şi în consumarea marelui act zămislitor, variantă a unui vechi mit al zămislirii prin căderea umbrei pe o apă, pe care poetul însuşi o citează undeva.

Distihul al patrulea, aşadar, constituie placa turnantă prin care se face trecerea de la zona cosmică a primelor trei distihuri la zona umană a ultimelor trei. În enunţurile la persoana a III-a din prima parte a poeziei, enunţătorul se estompa în enunţ, marcîndu-şi prezenţa doar prin jocul privirii creatoare de perspectivă: departe-aproape, pe orizontală, apoi departe de sus în jos pe verticală; totodată, temporală: succesiunea etapelor amurgului ca instaurare treptată a umbrei nocturne, şi semnificatoare: de la lupta între lumină şi întuneric la conjuncţia lor jubilant-terifiantă în distihul al treilea, prin care şi lumina face saltul de la lu-

Scanned with OKEN Scanner

mina eminamente destructivă la cea destructiv-constructivă a divinului ca masculin zămislitor. De aici înainte, însă, prezența umană se exprimă şi prin mijloace gramaticale proprii, fapt care îi întăreşte importanţa şi subliniază preponderenţa sa, deci trecerea în sfera semantică umană.

Iată distihul al cincilea: „Steaua te-atinge cu genele. / Mut tălmăceşti toate semnele." Persoana a II-a generală constituie aşa-zicînd un stadiu intermediar între persoana a III-a a cosmosului şi persoana umană în care se implică, evident, persoana I, cea a enunţătorului. Este vorba, nu întîmplător, de momentul instaurării depline a nopţii ca spaţiu al semnificării poetice nestingherite, spaţiu al minus-cunoaşterii, după mitologia blagiană. Muta tălmăcire a semnelor — căci totul,s e vede, fusese semn! — este, cum vom arăta şi în cursul lucrării, o expresie cu alte mijloace decît cele ale limbii, anume cu mijloace poetice. Reţinem însă mai ales versul „Steaua te-atinge cu genele", pentru faptul că apare cîmpul semantic al ochiului, cu componenta sa tulburător erotizantă, geana, aşa cum o cunoaştem şi din analizele efectuate în lucrarea noastră premergătoare. Conotanta feminină a ochiului în special prin geană este evidentă. Dar, totodată, prin situarea sa celestă, steaua are şi o conotantă divină, ea ţine şi de sfera masculină a Marelui Anonim şi este, prin urmare, un fel de intermediar între absolut şi relativ, supremul EL şi eu, insul. Un intermediar sau mai degrabă un mesager, un sol, un binevestitor al necuprinsului. Imaginea ne aduce imediat în minte o alta: „stele să le-atingi cu geana. / Ne încearc-aproape teama" *(Oraş în noapte)*. Raportul este invers, în primul caz, steaua fiind înzestrată cu geană şi apropiindu-se de om, în al doilea, omul, respectiv perechea, apropiindu-se cu freamătul genei de stea. Totuşi prin elementele comune — geană, stea, a atinge — cele două microtexte intră în una din acele asocieri creatoare de analogii şi apropieri care constituie unul din factorii plăsmuitori ai noosferei. Am citat însă şi versul următor, fiindcă el explicitează emoţia care va sta la baza şi a enunţurilor finale din *Asfinţit marin:* spaima, tremendo-ul răscolitor în faţa absolutului. Aceasta, dacă ne-am limita în cercul propriei mitologii blagiene. Dacă introducem însă necesara distanţare, remarcăm că acest tremendo se instaurează de fapt în faţa propriei imaginaţii creatoare, că absolutul însuşi nu este decît rodul imaginaţiei, că din asemuire în asemuire s-a ajuns la un mit al genezei cosmice, cutremurător chiar pentru cel ce l-a inven-

Scanned with OKEN Scanner

tat, respec tiv (cum am arătat [1]) variat pe baza unei structuri mitice cunoscute. Căci, există, să nu uităm, şi mituri în care analogia lacrimei cu lichidul seminal e evidentă, iar asimilarea mării cu matricea e un fapt ce caracterizează cultura lumii încă din zorii neoliticului. S-a ajuns aşadar în cadrul microtextelor citate de la contemplare la imaginare şi semnificare, emoţia instaurîndu-se treptat şi debordînd tocmai din punctul maximei semnificări, odată cu distihul al treilea, atît de obsesiv încît filosoful Lucian Blaga l-a dat ca exemplu, şi nu numai o dată, pentru teoria sa personală a metaforei revelatorii. Că mai este vorba şi de o emoţie puternică, aşa-zicînd de o spaimă încercată în faţa necesităţii exprimării poetice, ne-o divulgă suficient de clar versul distihului următor: „Mut tălmăceşti toate semnele".

Următorul distih, cel mai mişcat intonaţional şi grafic, transcrie întrebarea zbuciumată cu privire la locul insului în lume şi la destinul său în imensitatea spaţială şi temporală a cosmosului: „Ah, pentru cine sînt largile / vremi? Pentru cine catargele?" Şi aici, o asociere în subsidiar cu celebra poezie eminesciană *Dintre sute de catarge* este legitimă în mişcarea noosferei spre întreaga cultură şi în primul rînd spre cea română, în cadrul interogării despre propriul rol şi destin în lume.

Distihul final: „O, aventura! şi apele! / Inimă, strînge pleoapele " cuprinde două versuri, primul exclamativ, al doilea imperativ, notate firesc cu semnul exclamării. „Apele" actualizează semnificaţiile din distihul precedent ca simbol al nemărginirii şi, profilat pe aceasta, al îngrijorării pentru precaritatea şi necunoscutele destinului uman că „aventură". Imperativa, ca autoadresare pe baza des folositei sinecdoce blagiene „inima" pentru „eu", e interesantă prin subînţeleasa corespondenţă a inimii cu ochiul,

[1] În *Corola de minuni a lumii*, ed. cit. p. 98 şi u., vezi referitor la acest distih: „Simbolul soarelui în mitologie este clar conturat ca simbol al virilităţii. În cadrul acestei simbolici, imaginea lacrimii traduce, împotriva inhibiţiilor verbale puternice la Blaga, dar poate cu atît mai pregnant, simbolul seminţei patern-divine. Tot astfel „marea" semnifică fără echivoc în tradiţia arhetipurilor mitice elementul feminin, receptacol şi matrice. Somnul, în cazul acesta, este echivalentul perioadei de germinaţie, al stării genetice(...) În contextul citat, verbul „cade" nu poate exprima altceva decît actul fecundării — act glorificat spontan şi probabil în afara controlului raţional prin perfecta suprapunere a paradigmelor de la toate nivelele, de la cel mai profund abisal pînă la cel mai înalt intelectual, dominînd, pe planul imaginarului semnificant, elementele cele mai pure şi mai somptuoase ale dramaturgiei simbolice universale: soarele şi marea."

Scanned with OKEN Scanner

indicîndu-se o mișcare de închidere care coincide chiar cu închiderea textului, ca final.

Întreaga poezie *Asfințit marin* este traversată de opoziția semantică de conjuncție între masculin și feminin, exprimată în simboluri de sorginte mitică. Opoziția se precipitează în seria de imagini și trăsături legate de apă: valul, mările somnului, apele, și de ochi: genele, pleoapele, respectiv seria legată de lumină: ziua, luminile, soarele. Intermediară între acestea este chiar metafora discutată de Lucian Blaga: „Soarele, lacrima Domnului". În ea se alătură elementul luminos, soarele, de elementul legat de apă și de ochi: lacrima. Dar acest din urmă simbol cu trăsături deosebite este opus apelor ca infinitate nedeterminată atît prin trăsătura designatului singular și fragmentar, precum și prin conotația unei mistuiri lăuntrice. Deci lacrima aici este neapărat masculină [1]. Nivelul abisal al distihului amenință pe cel ideologic. Poate și de aici senzația de vertij, odată cu erotismul intens, subsidiar semnificației filosofice „gîndite" și „acceptate" de Lucian Blaga. De adăugat că în distihul final, eul liric se apără, refuzînd continuarea jocului imaginativ, dar printr-o mișcare conotată în subconștient tot erotic, însă de un erotism feminin, deci un fel de deghizare de mare adîncime a eului. Transparența întregii poezii, a stratului fonologic-intonațional în primul rînd, dar și a imaginilor suscitate prin puritatea designatelor camuflează adîncimi tulburi și tulburătoare.

Soarele + x = lacrima Domnului, de fapt nu dă ecuația completă, care e microtextul cu determinantele sale. Pe plan morfo-sintactic, observăm limpezimea articulării în subiect gramatical: soarele, cu apoziția „lacrima Domnului", predicatul verbal „cade" și complementul circumstanțial de loc „mările somnului", urmîndu-se toate în topica cea mai normală a limbii. Morfologic, remarcăm opoziția între singularul „soarele / lacrima" și pluralul „mările". Pe plan iconic, se impune imaginea dublului actant: soare-lacrimă, cu o zonă de proveniență sugerată: acolo sus. Ea poate fi concomitent înțeleasă ca: cer, boltă cerească, loc al soarelui, și ochi divin. Mai avem de-a face și cu o zonă de sosire, manifestă lexical și gramatical: „mările somnului" [2] și cu acțiunea prin care actantul se deplasează de acolo sus spre aici jos, și anume

[1] *Op. cit.*, pp. 79 resp. 92 și u.
[2] Vezi și conotațiile somnului, în lucrarea noastră citată, pp. 96 și u.

Scanned with OKEN Scanner

aici jos receptînd şi absorbind, incluzînd în sine — în sinele său complet — emanaţia fragmentară a lui acolo sus, „diferenţiala divină". Structura planului iconic în acest distih coincide cu cea a planului morfo-sintactic. În altele, diferă. De pildă, în primul distih, subiectul gramatical este „saltul de-amurg al delfinilor", dar actantul pe plan iconic este „jocul luminilor" care determină pieirea saltului delfinilor, respectiv a vizibilităţii sale. Aşadar, ecuaţia completă ar trebui neapărat să înscrie şi elementul „mările somnului" şi elementul „cade", elementul x fiind relaţia dintre toate acestea, *în* care şi *prin* care se săvîrşeşte şi se legitimează poetic analogia soare-lacrimă. Altfel zis, prin acestea, elementul x se situează în noosfera blagiană, din care poetul şi filosoful reţine doar nivelul propriei sale concepţii filosofice despre mister şi Marele Anonim, uitînd — fapt semnificativ — că el însuşi citase din folclorul popoarelor mitul umbrei căzînd în apă şi zămislind, mit care, subconştient, i-a inspirat şi imaginea centrală din *Asfinţit marin*, laolaltă cu sentimentul de tulburare ce i-l suscită.

Cu privire la dublul designat: soare-lacrimă trebuie să mai subliniem că în semiotica blagiană aceste două elemente au o seamă de trăsături simetric opuse: pe plan expresiv, respectiv pe nivelul afectiv, soarele este expresie a bucuriei exultante, iar lacrima a tristeţii, a melancoliei. Dimpotrivă, pe plan semnificativ, soarele — fapt neînţeles de mulţi din interpreţii lui Lucian Blaga — este destructiv iar lacrima constructivă. Sintagma metaforică ce le uneşte şi le asimilează unul altuia se justifică numai şi numai prin actul simbolic al căderii ca legătură a elementului masculin, activ, dureros-arzător cu cel feminin, receptiv, pasiv.

Întreaga poezie creşte în intensitate emotivă a participării, de la starea de contemplare a spectacolului ca joc pînă la tremendum faţă de participarea la nunta cosmică a soarelui şi mării, mai bine zis, faţă de îndrăzneala de a şi-o imagina, deci de a încălca prerogativele teritoriului de taine interzise ale Marelui Anonim. Asemănările l-au dus pe poet în preajma tainei, de care se apără în final, căci există în orice asemănare primejdia revelării unei taine.

Perspectiva în plan iconic trebuie distinsă dar şi corelată cu perspectiva în plan semnificativ. În prima parte a poeziei, ochiul imaginar este situat pe margine, ca spectator, privirea mergînd, cum am arătat, întîi pe orizontală, de la mare spre ţărm, deci de la

Scanned with OKEN Scanner

departe spre aproape, apoi pe verticală, de la soare spre mare, deci de sus în jos, adică în ambele mişcări, pe plan semnificativ ea merge de la alteritate spre identitate, de „acolo“ spre „aici“. În partea a doua, privirea pare a fi atrasă în vîrtejul nemărginirii, pierzîndu-şi siguranţa locului: unde e situat ochiul faţă de infinitatea timpului şi spaţiului: „largele vremi“ şi „apele“? Poezia răspunde tot cu o interogaţie. Faţă de primejdia absorbirii de către infinitul crono-spaţial insul răspunde prin retragere în propriu-i infinit lăuntric: inima — ochi ce nu mai vrea să vadă. Dar să subliniem, spre a evita orice confuzie, corespondenţele soare-lacrimă şi inimă-ochi (pleoape). Aceste operaţii au loc numai pe plan semnificativ şi nu şi pe plan iconic, nu prin asemănări fizice, perceptibile, ci inteligibile, situîndu-ne numai şi numai în cîmpurile semantice ale lexemelor, deci în noosferă. O diferenţă, deci, există între ceea ce Lucian Blaga a numit metaforă revelatorie şi metaforă plasticizantă, dar ea este de natură poetică şi semiotică, nu metafizică.

Tremendo-ul nu se iveşte în faţa referentului, a ceea ce poemul înfăţişează — tabloul asfinţitului în mare —, poate nici în faţa a ceea ce el întruchipează, semnifică intenţional: absolutul coborînd sofianic în potirul lumii. Mai degrabă, el apare în faţa propriei cutezanţe de a asocia un înţeles înalt, situat pe nivelul ideologic al noosferei, cu un înţeles adînc, situat pe nivelul abisal al noosferei prin intermediul celui cultural, nivel profund şi proi fan, criptic şi fanic totodată. De el se leagă interdicţiile „cenzuri-transcendente“, subminate aici, datorită viziunii imanenţei, de pericolul desacralizării. Cosmosul, cu opoziţia de conjuncţie (luptă, apoi nuntă) între alteritate şi identitate (absolut, sus vs relativ, jos) se impune în partea a doua a poeziei global ca alteritate în care se mai disting urmele opoziţiei feminin vs masculin (ape vs catarge). Dar opoziţia semantică din urmă nu mai este de conjuncţie, ci de acută alteritate. Eul se retrage în faţa infinitului, care este şi infinitul semnificaţiilor în cultura semnului.

Pe plan afectiv, poezia creşte de la contemplaţie prin imaginaţie la semnificaţie şi de aici la emoţie, tremendo-ul existenţial confundîndu-se cu cel al actului poetic însuşi, ca plasticizare-transfigurare. Altfel spus, elementul referenţial (peisajul), transfigurat prin elementul transcendental (elementul x, în viziunea blagiană) se transformă în element autoreferenţial, ca întoarcere la sine, ca închidere în sine, prin strigătul final de spaimă în faţa in-

Scanned with OKEN Scanner

finitului și de poruncă a retragerii în sine, a non-vederii și, implicit, a tăcerii, a spațiului alb care încheie textul ca volum grafic. Referința inițială se pierde treptat, se topește prin actele de expresie, de analogii debordante, cum spune Lucian Blaga însuși, în referințe spre interiorul operei, spre noosferă, astfel încît, dacă într-un prim stadiu de lectură, aluziile la transcendent apar ca metafore ale simili-realului (peisaj), în cel de al doilea, prin *feed-back*, dimpotrivă, tabloul apare ca metaforă, ca termen de asemănare pentru sentimentul indicibilului, incomprehensibilului, infinitului, insuportabilului, deci ca răsturnare a raportului între semnificant și semnificat, de unde și vertijul final.

Transcendentul și imanentul, absolutul și relativul se figurează și se transfigurează reciproc în actul poetic blagian. În aceasta constă adevărata sa „aventură" creatoare ca simbolizare și inscriere în noosferă. În chiar procesul de plasticizare, prin analogii, apare un excedent de sens, numit x, care e tocmai deschiderea, ca tensiune, spre noosfera proprie și spre întreaga cultură. Este vertijul deschiderii infinite a simbolului în cultura semnului. Elementul x nu este o simplă semnificație adăugată soarelui, spre a-l preface în lacrima Domnului, ci este un element dintr-un întreg, mai precis, din trei întreguri ca trei sfere concentrice: opera blagiană totală, textul poeziei și microtextul.

Notasem problema pluralului. Poate ar trebui să-i acordăm mai multă atenție. Remarcăm în special sintagma „largele vremi", singura în text decupată de tectonica poemului, cu punerea în evidență, a cuvîntului „largele". Ea apare brusc — și anume după termenul „semnele" din distihul premergător-referință temporală în contextul spațial preponderent vizual al poemului: oceanul, ca simbol al timpului infinit, deci alt timp decît cel natural, redat prin asfințit ca trecere de la zi la noapte.

Rolul principal, predominant calitativ și cantitativ, revine însă în poemul *Asfințit marin* elementului acvatic. Acesta corespunde stratului adînc al creației spontane, subconștiente. În schimb, activarea conștientă a atenției este polarizată spre elementul solar și întruchiparea Marelui Anonim: „Domnul". Relația acestor elemente, care alcătuiește poezia ca atare, este dată de verbe, factorul cel mai neglijat în scrierile teoretice, și în care, poate tocmai de aceea, spontaneitatea creatoare se manifestă mai nestingherit. Dinamica verbelor cu trăsătură semantică *pro* și *contra*: *a pieri*, *a acoperi*, *a curma* vs *a mări*, *a tălmăci*, ca și a

Scanned with OKEN Scanner

celor de mişcare cu trăsătura *pro* ca relaţie între identitate şi alteritate: *a cădea*, *a atinge*, constituie nervura poemului.

Tremendo-ul final din poezia *Asfinţit marin* se datorează dramatizării peisajului pe plan figurativ, metaforic, cu ajutorul verbelor care transformă tabloul în acţiuni: acţiuni succesive, pe plan iconic, simili-real, ca momente-etape ale trecerii de la zi la noapte (cu prezentul de etapă sau fază) şi, pe plan semnificativ-expresiv, prin actele mitice focalizate spre connubiul cosmic. Poezia deci nu se poate înţelege eludînd problematica acţiunii, a verbului. Chiar şi în final, aparent pura expresie a emoţiei covîrşitoare, se traduce tot prin acte —: implicite (strigăt, redat prin exclamaţie) şi explicite (auto-porunca de a se sustrage, retrăgîndu-se în sine, de la vraja unei exterioritäţi prea încărcate de sensuri, şi astfel, contaminată sau chiar impregnată de absolut). Identificarea emotivă se face de fiecare dată cu factorul situat în zona de sosire, factorul receptor, obiect semantic al acţiunii, nu cu cel care acţionează. În partea a doua, cînd fostul receptor (apa mării) devine actant, atins fiind de absolut, factorul uman trece în poziţie de sosire, din punct de vedere semiotic, deci de obiect al acţiunii *sui generis*, implicite, a nemărginirii acvatice.

Trebuie subliniat că în această poezie trecerea în etape de la zi la noapte se exprimă astfel încît fiecare etapă alcătuieşte un act finit, închegat pe plan imaginar (aici, şi pe plan sintactic şi al arhitecturii poeziei), pe care îl numim microtext.

În cadrul conceptului de noosferă blagiană, se impune îmbogăţirea noţiunii de metaforă, dintr-o ecuaţie cu doi termeni (a = b) pentru metafora plasticizantă, şi cu trei termeni (*a* + x = b). pentru cea revelatorie, în una cu n termeni, n fiind egal cu numărul nesfîrşit al semnificaţiilor şi conotaţiilor în cadrul cîmpurilor semantice în continuă devenire, ca legătură între imagine şi opera întreagă. Pe de altă parte, metafora, în cadrul poeziei şi mai ales a microtextului în care apare, este o ecuaţie cu mai mulţi termeni, numărul lor diferind de la caz la caz. Astfel, ecuaţia blagiană ar putea fi dezvoltată în felul următor:

soarele, *lacrima Domnului*: a-b-x;
mările somnului; c-d-y-;
a cădea: e-z,

aflate într-un raport precis determinat, prima formulă, în mişcare de includere în cea de a doua, prin acţiunea exprimată de a treia.

Scanned with OKEN Scanner

Acel factor x care deosebeşte ecuaţia metaforei revelatorii de cea a celei plasticizante poate fi interpretat din punct de vedere semiotic ca o deosebire între metafora în care transferul denumirii se face pe baza unei asemănări (ochi-cicoare: albastru) şi cea în care procesul de transfer e mai complicat. Ce justifică, totuşi, ecuaţia: soarele = lacrima (Domnului) ? În primul rînd, credem, hotărîtoare este acţiunea, mişcarea: soarele, în asfinţit, coborînd şi apoi scufundîndu-se în mare, pare a cădea. Mişcarea sa de cădere decurge lin, mai degrabă ca o prelingere: nu cade brusc, ca o piatră, nici fluturînd, ca o frunză sau un fulg, ci ca un strop care se scurge. Alegerea ar fi deci posibilă numai în sfera stropilor: un picur de ploaie, un picur de sînge, un picur de lacrimă etc. Deci logica este: soarele cade ca o lacrimă (aşa cum cade o lacrimă). Eludînd microtextul complet şi în primul rînd verbul, metafora apare, bineînţeles, mult mai iraţională, mai insolită decît este în realitate.

Cu aceasta însă nu am rezolvat problema. Căci nu e vorba de o lacrimă oarecare, ci a Domnului: ca şi cum cerul ar fi un imens chip divin pe care se prelinge o lacrimă, căzînd în mare: un strop de apă sărată şi străveziu-sclipitoare într-o imensitate de apă sărată, densă, opacă, tulbure. Dar „verosimilitatea“ acestor asocieri prin intermediul verbului, care justifică imaginea pe plan iconic în microtext şi contribuie la conotarea noosferei pe nivelul imaginar printr-o mişcare de lină şi suavă coborîre, încă nu explică indeniabila ei putere de fascinaţie, care rămîne intactă în urma oricăror disocieri şi disecări analitice. Fiindcă în acest tip de metafore intră în joc şi o altă serie de asocieri şi asemănări, plasate pe cu totul alt plan: pe paradigma culturală. Ne aflăm în felul acesta în plină semiotică a eresurilor şi legendelor nepieritoare ale popoarelor, în care din neolitic încoace se petrece marea luptă şi marea nuntă între feminin şi masculin, într-un univers care este o oglindă a omului, şi nu doar atît.

Dar să nu grăbim cadenţa acestor pagini.

Problema limbii, atunci cînd e atinsă în lucrările lui Lucian Blaga — surprinzător de rar, dealtfel, cum am mai arătat — este abordată din punctul de vedere al filosofiei culturii şi nu propriu-zis al lingvisticii. Găsim însă indicaţii semnificative pentru propriul său mod de creaţie, spre exemplu dacă afirmă: „Limba aci, în

Scanned with OKEN Scanner

răsărit, nu e privită ca un simplu material disponibil, asupra căruia să se poată aplica inițiativa individuală; aci limba e privită ca un organism viu și supraindividual, ca un organism mai larg în care *insul se integrează cu firească evlavie*" [1]. Aceasta ne explică indirect și faptul că Lucian Blaga operează mai ales cu termeni poetici consacrați de tradiție, al căror cîmp semantic îl dezvoltă, în general fără a-l violenta, sau cu termeni din fondul principal lexical, fapt foarte bine demonstrat de Mircea Borcilă [2]. Poetul construiește — mai ales în cazul verbului — propriul său edificiu conotativ, simbolizant pe trăsăturile principale (pe semele nucleare) și nu pe cele secundare, deci integrîndu-se atît în „organicitatea" limbii cît și în cea a limbajului poetic, iar nu făurindu-și un stil bazat pe inovații bătătoare la ochi, adică nu pe „écart". Din acest motiv, o abordare a poeziei blagiene în sensul stilisticii lui Michael Riffaterre, susținem, nu este operantă.

Elaborîndu-și în sensul celor arătate un limbaj poetic propriu, este într-adevăr ciudat cum Lucian Blaga, în stilul căruia verbul are o importanță atît de mare, nu s-a oprit practic deloc asupra acestei categorii gramaticale în studiile sale teoretice. Va trebui așadar să căutăm concepția sa despre categoriile semantice ale verbului ca o reflectare indirectă în categoriile stilistice. Orizontul infinit ondulat s-ar traduce printr-un ritm de „legănare lentă" [3], observație ce acoperă numai o mică parte din bogăția viziunii timpului așa cum se realizează în propria-i poezie. Este apoi ciudat că nicăieri Lucian Blaga nu se referă la structurile verbale ca purtătoare ale structurilor stilistice, ca și cum între categoria gramaticală a timpului verbal și cea „abisală", „orizontică" n-ar exista nici o corelație.

Să citim din acest punct de vedere poezia *Întrebări către o stea*: „Stea, care subt carul cel mare abia licărești, / nedumeritântre șapte lumini, a cui stea ești? // Ești steaua lui Verde-mpărat — duhul nemîntuit? / Ce sărbătoare scutești? Ce ceas împlinit? // Aperi un mare mormînt, sau vreo apă vindecătoare? / Păzești un norod, o cetate, sau numai o floare? // Peste ce suflet, peste ce sfinte recolte / veghezi mistuită subt vinete bolte? // De ești a mea,

---

[1] Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, Editura Oficiului de librării, București, 1936, ediția a doua, p. 52 s.n.

[2] Mircea Borcilă, *Despre lexicul poeziei lui Lucian Blaga*, în *Studii de limbă literară și filologie*, vol. II, 1972.

[3] Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, ed. cit., p. 77.

Scanned with OKEN Scanner

păzindu-mi anul și vatra, / n-aruncă nimenea după tine cu piatra?"

Indicativul prezent sub formă de întrebare nu exprimă nimic ferm, oscilează între figuri de basm, designați extraordinari din natură („apă vindecătoare"), realități sociale („norod", „cetate"), ca în cele două strofe finale să putem găsi și o referință la „sofianic", iar în încheiere, să se relativizeze o influență posibilă asupra stelei din partea unui alt individ. Este o legănare de la designat la designat mitic, folcloric, pragmatic, istoric, în sfîrșit, autobiografic, exprimată printr-un șir de verbe la persoana a II-a („licărești", „aperi", „păzești", „veghezi"). Printre acestea, ni se impune, situat chiar pe pragul liric, verbul *a licări*. Este vorba de un quasar (corp ceresc înăuntrul căruia se produc reacții nucleare variate, de pe urma cărora lumina lui cînd crește, cînd descrește). Radiația stelei se află deci într-o stare de continuă oscilație; lumina ei se leagănă, se mărește, pălește, se schimbă întruna. Iată un exemplu concludent pentru corelația între categoria orizontică a timpului din filozofia culturii a lui Lucian Blaga și structurarea semantic-gramaticală a poeziei. Vom arăta într-un alt capitol existența, în limbajul poetic, a trei varietăți ale timpului prezent. Evident, dozajul și alternanța lor reflectă configurațiile de adîncime ale spontaneității creatoare.

Spuneam că Lucian Blaga se ocupă prea puțin de problemele lingvistice. O altă ciudățenie este că stilul lui este mai împodobit, ca să spunem așa, în lucrările teoretice decît în poezie. În special metaforele verbale sînt surprinzător de numeroase în textele teoretice. Cîte un exemplu din *Orizont și stil*, în care, evident, vom recunoaște structurile din poezia lirică, dar cu o senzație mai intensă a ornamentalului, poate chiar a prețiozității: „Pom liminar, cu rădăcinile în altă țară, stilul își adună sucurile de acolo, necontrolat și nevătămat" [1] și din *Spațiul mioritic:* „Cititorul poate să toarcă singur firele analogiei "[2].

Fenomenul abordat în cele de mai sus merită atenție. Nu-i vom da aci rezolvarea. Cheia se va putea găsi desigur în analizele noastre privind rolul verbului în poezia blagiană. Așadar, preferăm unui demers direct, un răspuns obținut printr-o abordare mai complexă. Mai ales că, după investigații mai noi,[3] între filo-

---

[1] *Op. cit.*, p. 12.
[2] *Op. cit.*, p. 115.
[3] Alexandru Tănase, *Lucian Blaga filozoful poet, poetul filozof*, București, Editura Cartea Românească, 1977.

Scanned with OKEN Scanner

soful poet și poetul filosof Lucian Blaga nu există acea deosebire tranșantă, pe care în trecut unii comentatori ai operei literare blagiene au crezut că o pot instituționaliza. Deosebirile, determinabile de la caz la caz, țin de domeniul dialecticii și se cer tratate ca atare. Tot în lumina dialecticii ni se va releva mai bine și funcția verbului în poezia lui Lucian Blaga. Dacă în opera sa filosofică el a neglijat funcția verbului, în felul acesta domeniul verbului a rămas întrucîtva liber de *parti-pris*-uri teoretice, așadar un domeniu al spontaneității, propice chiar din punct de vedere blagian ecloziunii stilului personal.

PROPUNERI PENTRU O SINTAGMATICĂ A IMAGINARULUI BLAGIAN

La sfîrșitul lucrării *Corola de minuni a lumii, interpretare stilistică a sistemului poetic al lui Lucian Blaga*, din analiza unor probleme de regie a textului deduceam importanța verbului în constituirea noosferei blagiene.

Noosfera este o realitate dialectică în perpetuă mișcare, pe care nici un studiu n-o poate epuiza. Pe de altă parte, dacă unii scriitori și critici literari îi preferă cu îndîrjire termenul mai „poetic" de univers poetic, iată însă și o excepție lăudabilă, din partea unuia din cei mai buni și mai intelectuali poeți contemporani, Alexandru Philippide: „Expresia *univers poetic* nu este deloc clară. Ea presupune existența a două universuri, unul obișnuit, în care trăiește și se mișcă tot ce există, și altul, deosebit de cel dintîi, și în care nu poate pătrunde oricine, sau poate pătrunde numai după o inițiere. Acest univers poetic este o închipuire. Gîndirea poetică, da, aceasta există, ca o mișcare a minții, de care talentul are nevoie ca să poată produce, după cum acesta are nevoie și de meșteșug, de îndemînare în găsirea expresiei juste,

Scanned with OKEN Scanner

frumoase, surprinzătoare, cu observaţia aici că meşteşugul poate să existe şi fără o gîndire poetică viguroasă. Toate acestea însă nu au nimic a face cu vreun univers poetic. Universul este numai unul, în care ne mişcăm cu toţii, poeţi şi nepoeţi." [1] Argumentul inexistenţei unui univers complet articulat, paralel şi deosebit de cel real, a fost folosit şi de noi [2]. Iar pentru a sublinia importanţa primordială a gîndirii poetice, a spiritualităţii credem că termenul de noosferă este cel mai potrivit, întrucît sugerează şi celelalte componente: meşteşugul, bogăţia şi vigoarea sensibilului etc. Departe deci de a fi o simplă substituire de termeni, noosfera şi universul poetic se află într-un raport mai complicat. Am putea spune că ceea ce în mod tradiţional se înţelege ca univers poetic este o componentă a noosferei, şi anume ceea ce am subliniat ca *sferă* în încercarea noastră de definire. Mai departe, termenul de „univers poetic" are şi păcatul de a sugera iluzionismul, *trompe-l'oeil*-ul or, precum se ştie, acestea au fost practicate doar o perioadă determinată şi numai în Europa, pe cînd termenul noosferă ar desena aroma spirituală a operelor şi de dincolo de aceste limite istorice şi geografice. În orice caz, pentru poezia lui Lucian Blaga, noosferă este termenul cel mai potrivit. Putem totuşi menţine convenţional termenul de univers poetic pentru a denumi realitatea strict semantică, supusă transmorfozelor intra- şi intertextuale, în primul rînd ca metamorfoză a designatelor în esteme dotate cu cîmpuri semantice de conotaţii. Adăugăm că studierea „universului poetic" se bazează, declarat sau implicit, pe teoria cîmpurilor semantice instituită de J. Trier şi dezvoltată mai recent de P. Guiraud [3], pe cînd studierea noosferei, pe densităţi şi va-

---

[1] Alexandru Philippide, *Consideraţii confortabile*, în *România literară*, an. XI, nr. 6, 9 febr. 1978.

[2] Alexandra Indrieş, *op. cit.*, p. 21.

[3] Pierre Guiraud scrie în *La Sémantique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, cap. V, *La Sémantique structurale*: „J. Trier dans son *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes* (Heidelberg, 1931) étudie les mots se rapportant au secteur conceptuel de l'entendement et montre qu'ils constituent un ensemble structurel à l'intérieur duquel chacun est sous la dépendence des autres. L'idée de Trier, comme celle de Weisberger, est que nos concepts recouvrent tout le champ du réel sans laisser de vide, ni se chevaucher, comme les pièces d'un puzzle." (p. 77.) Iar mai departe, expunîndu-şi propria concepţie: „J'ai proposé d'appeler *champs morpho-sémantiques* le complexe de relations de formes et de sens formé par un ensemble de mots." (p. 89.) Ca exemplu, dă cuvîntul *chat* (pisică), arătînd că el stă la baza unor metafore — nume de plante, apoi că animalul are o serie

Scanned with OKEN Scanner

lenţe ale limbajului, pe interferenţe de coduri, pe reţele şi noduri de reţele semnificante, după modelul pe care încercăm să-l inducem din opera lui Lucian Blaga, operă paradigmatică pentru un anume stil de poezie. Iar dacă cele mai bune lucrări realizate pe baza statisticii (Mircea Borcilă despre Blaga, S. Golopenţia-Eretescu despre Bacovia etc.) se ocupă de componenta semantică a limbajului poetic, bazat pe *designaţi*, ca şi pe ierarhizarea, sistematizarea, combinarea şi transformarea lor, noi abordăm problematica verbului în poezia lui Lucian Blaga, aci şi acum, pe baze metodologice noi.

În teza noastră de licenţă susţinută în ianuarie 1972, am extins statistica şi la volumele postume, pe baza ediţiei Ivaşcu, cea mai completă la acea vreme. Am procedat atunci la întocmirea statisticii verbelor în poezia lui Lucian Blaga prin metoda celei mai simple numărări, întrucît ne-a interesat frecvenţa absolută a verbelor. Am defalcat această statistică pe volume, urmărind în studiul nostru o îmbinare a punctului de vedere sincronic cu cel diacronic. Am ajuns la totalul de 666 verbe. La alcătuirea statisticii de frecvenţă, am lăsat la o parte verbele: *a fi*, *a avea*, *a da*, *a face*, *a lua*, ca avînd un statut gramatical şi stilistic aparte.

Din cele 666 verbe, pe primul loc se află *a vedea* (77). Dacă adăugăm quasi-sinonimele *a privi* (31) şi *a se uita* (12), obţinem cifra covîrşitoare de 120. Caracterul vizual al universului blagian e confirmat astfel şi statistic, deşi grupa puternică a verbelor dicendi: *a spune* (37), *a zice* (20), *a vorbi* (12), cu un total de 69, precum şi cea a verbelor perceperii auditive *(a auzi, a asculta)* ar echilibra balanţa între vizual şi auditiv. Totuşi, ceea ce „se aude" în opera lui Lucian Blaga este mai ales de ordinul ideii, pe cînd ceea ce „se vede" este concret, plastic, cu caracter de reprezentare, indiferent dacă trimite la realitatea sensorial perceptibilă sau la cea imaginată.

---

de alte denumiri, din care unele sînt atribuite ca denumiri de alintare copilului (ex. *minet*) etc., etc. Nimic comun, deci, cu intreprinderea noastră. În schimb, în *Essais de stylistique*, Paris, Ed. Klinksick, 1969 scrie: „Cîmpurile diferitelor cuvinte sînt, dealtfel în strînsă corelaţie, fiecare cuvînt e angajat în experienţa poetică", propunînd mai departe o lectură „structurată", care reconstituie cîmpul fiecărui cuvînt pornind de la ansamblul utilizărilor sale". (p. 83 şi u.) Am citat pasajul şi în lucrarea premergătoare. Evident, pornim şi noi de la „ansamblul utilizărilor" unui cuvînt, dar într-un sens infinit mai larg din punct de vedere teoretic, presupunînd sfera întregii culturi, ca ansamblu în care se înscrie cuvîntul poetic, precum am arătat în Ipotezele noastre de lucru.

Scanned with OKEN Scanner

Pe baza statisticii noastre, mai remarcăm pe scurt doar următoarele: numărul foarte mare și cu frecvență mare sau mijlocie al verbelor de deplasare: *a veni* (71), *a cădea* (61), *a trece* (54), *a coborî* (16), *a curge* (15) etc.; de asemenea, al verbelor care relevă mișcări sau stări sufletești: *a crede* (35), *a căuta* (32), *a iubi* (19) etc. Observăm că aceste verbe sînt foarte uzuale și neutre stilistic. O frecvență mai mică au verbele „poetice", de exemplu *a visa* (10), *a zbura* (10). Înțelegem prin „poetic", termenii care au incorporat o marcă stilistică, în limba literară și în tradiție. Pînă acum, studierea unor asemenea termeni s-a făcut aproape exclusiv în domeniul substantivului, legîndu-se termeni ca „apă", „foc", „sînge" etc., fie de arhetipuri, fie de experiențe mitologice sau onirice. Nu mai puțin însă, după sentimentul nostru, există nuanțe simbolice subiacente și în cazul unor verbe ca de piidă *a zbura*, *a lumina*, *a naște* etc. Alte verbe posedă o marcă stilistică *sui generis* datorită relativ rarei lor întrebuințări. În cazul lui Lucian Blaga, preferința pentru verbele nemarcate stilistic — tocmai pentru că prin aceasta poetul e liber să le dea marca proprie — este dovedită și statistic. E destul să comparăm frecv. 54 a lui *a vrea* cu frecv. 7 a lui *a dori* și cu frecv. 1 a lui *a rîvni*. Față de frecv. 16 a lui *a coborî*, frecv. 1 a lui *a descinde* e de asemenea grăitoare. Printre verbele care apar o singură dată în poezia lui Lucian Blaga există un număr extrem de mare de verbe așa-zis „expresive", fie prin nota lor onomatopeică (*a pîlpîi*, *a țîrîi*, *a zbîrnîi*), fie prin caracterul lor prea familiar și șocant în limbaj poetic (*a prăji*, *a roade*, *a zgîria*), fie prin raritatea lor în limbajul poetic tradițional, ca neologisme moderne (*a evoca*, *a exalta*, *a circumscrie*). În creația poetică a lui Lucian Blaga, regula în tratarea verbului pare să fie: a crea noi cîmpuri semantice pe baza verbelor fundamentale, neutre stilistic, și a varia și nuanța textul poetic cu ajutorul unui număr cît mai mare de verbe de diverse categorii.

Notăm că un grup puternic este alcătuit din verbul *a arde* (43) și *a aprinde* (22), deci în total, 65, considerîndu-le, în contextul stilistic blagian, ca aspecte perfectiv vs imperfectiv ale aceluiași verb. În rangul următor, se situează *a cădea* și *a ști*, fiecare cu frecv. 61, apoi *a cînta* și *a sta*, la fel, ambele cu frecv. 55. Încă de la lectura „normală" ne-a surprins frecvența și aura poetică deosebită a verbelor foarte comune *a sta* și *a cădea*, cărora le vom acorda un loc de seamă în studiul nostru. După opinia noastră, dacă verbele atitudinii poetice sînt cu totul firești și existența

Scanned with OKEN Scanner

lor nu spune nimic esențialmente nou cu privire la personalitatea poetului, dimpotrivă, marea frecvență și conotațiile deosebit de bogate ale unor verbe ca *a sta* și *a cădea* atestă puternic originalitatea sa. În acest sens, absența unor dicționare poetice și a unor statistici ușor de mînuit ale lexicului principalilor poeți este cu regret simțită. Spre deosebire de P. Guiraud, care crede că existența unor cuvinte-cheie se află prin compararea frecvenței lor cu cea a frecvenței în limba comună, noi credem că originalitatea se vădește mai clar în comparație cu lexicul altor poeți. În raport cu tradiția ca și cu moda se vădește convenționalismul sau, dimpotrivă, spiritul inovator, autentic creator al unui poet.

Mai departe, o constatare interesantă a statisticii noastre este că în fiecare volum Lucian Blaga și-a îmbogățit vocabularul cu un număr apreciabil de verbe, ceea ce infirmă „impresia" celor ce contestă poetului o evoluție creatoare ascendentă. Unele din aceste verbe, odată apărute, devin frecvente, se instalează în limbajul particular al poetului, devin importante din punct de vedere stilistic. Fără a le putea urmări istoria semantică în această lucrare, notăm cîteva aspecte. O importantă îmbogățire a lexicului în compartimentul verbului are loc odată cu volumul *În marea trecere*. Notăm printre altele: verbul *a arăta*, care-și menține constant prezența în toate volumele ulterioare, ajungînd la un total de 19; similar, *a umbla* (38), *a ieși* (25), *a intra* (15) etc. Tot acum apare verbul *a trebui*, care va totaliza 13 ocurențe. Dacă vom adăuga—comparativ — că verbul *a vrea* apare de 54 ori și e prezent în toate volumele, apariția relativ tardivă și frecvența redusă, totuși nu mică, a lui *a trebui* nu este lipsită de semnificație.

La datele statisticii noastre pe baza ediției poeziilor din 1966, noile ediții nu aduc schimbări demne de luat în seamă. Dar un studiu efectuat pe baze statistice ne poate duce cel mult pînă la analiza dimensiunii semantice a operei. Retorica și neoretorica, evident, pot constitui alte căi de acces, dar și figurile de stil nu sînt decît o componentă a acelei totalități vii și inepuizabile pe care o numim noosferă. Ceea ce ne interesează este tocmai procesul de transformare a semanticului sau/și a retoricului în semiotic. Noosfera, generată de conexiuni, este la rîndu-i generatoare de conexiuni; este chiar deschiderea spre infinitul lăuntric al operei, a cărei corolă de minuni este, și spre infinitul din afară, al altor opere, domenii de cultură, al vieții înseși.

Scanned with OKEN Scanner

Ne putem imagina un aparat cibernetic în stare să epuizeze problematica universului poetic sau chiar a retoricii unei opere, nu însă şi pe cea a noosferei sale. Fiindcă noosfera este cea care ne conferă nouă, cititorilor, libertatea de a intra în contact cu tezaurul cultural al lumii prin intermediul unui cuvînt, bucuria unei cercetări fără ţărmuri. Ceea ce numim *intuiţie* este tocmai capacitatea unei juste aşezări a spiritului în centrul uneia din reţelele de semnificaţii, a căror integrală alcătuieşte noosfera. Recursul la rigoarea metodelor lingvistice moderne creează condiţii favorabile acestui contact fertil între receptor şi operă, la nevoie corectează ceea ce în procesul de intuire poate fi viciat de unele deprinderi de gîndire învechită, conformistă, dar, firește, găsirea metodei adecvate la rîndu-i poate fi rodul, respectiv se poate verifica prin certitudinea interioară conferită de intuiţie.

Ce rol îi revine verbului în procesualitatea operei poetice a lui Lucian Blaga, am încercat pînă aici a sugera. Dar, înainte de toate, ce este verbul în cadrul limbajului poetic, al unui idiostil? Care sînt determinanţii săi? Există, putem s-o spunem de pe acum, o sintagmatică a imaginarului, factor important de constituire a noosferei blagiene, a transformării semanticului în semiotic, în poetic.

Să părăsim domeniul abstracţiunilor şi să citǎm una din autodefinirile blagiene: „Un fulger nu trăieşte / singur, în lumina sa, / decît o clipă, cît îi ţine / drumul din nor pînă-n copacul / dorit, cu care se uneşte. / Şi poezia este—aşa. / Singură-n lumina sa, / ea ţine pe cît ţine: / din nour pînă la copac, / de la mine pîn'la tine.“ *(Poezia)*

Aşadar, fiinţa poeziei este acţiunea ei: independenţa — dependenţa ei. Iată cea mai izbitoare din paradoxiile poeziei care se impun intuiţiei. Poezia este, în această definiţie, actul de parcurgere a unui drum, a unui interval. Ea este totodată parcurgerea intervalului şi intervalul însuşi. Act de unire, de dorinţă, legătură între mine şi tine: linia care uneşte emiţătorul cu destinatarul în celebra schemă jakobsoniană, linia numită *mesaj*, purtătoarea funcţiei poetice. Verbul — verbele de fapt: *a trăi*, *a ţine*, chiar *a fi*, quasisinonime, aici, ale lui *a exista* — este aşadar cel care desenează traiectoria: *a fi* = a merge, a se deplasa = *a uni*. Şi anume, paradoxal, *a fi* astfel, şi numai astfel, *autonom*, de sine stătător: „singur în lumina sa“. Dar nu numai atît: *a fi* înseamnă a trans-

Scanned with OKEN Scanner

forma, a-l arde şi a-l învia pe celălalt. Acest sens, nemanifest în text, ni-l impune intertextualitatea, amintirea copacului fulgerat ce arde şi se înnoieşte aidoma unui phoenix al lumii vegetale din *Cîntecul bradului*, de pildă.

Poate unii ar pune întrebarea: dacă intuiţia ne poate dezvălui aceste tîlcuri, ce nevoie mai avem de rigorile unei metode cu ambiţii ştiinţifice? Răspunsul ar putea fi simplu: fiindcă intuiţia fără metodă poate greşi (fireşte, metoda fără intuiţie, aşijderea). Dovadă, un caz pregnant de decupaj aberant şi, în consecinţă, de comentariu străin textului în lucrarea Melaniei Livadă, altminteri caracterizată prin justeţe şi bun-simţ, care-şi intitulează un capitol: „Singură-n lumina sa...", punîndu-i ca *motto:* „Şi poezia este — aşa, / Singură-n lumina sa..." [1]. Asemenea transformări ale sensului prin decupaj şi le poate permite literatura, nu însă şi exegeza cît de cît ştiinţifică.

În afară de aceasta, căutarea unei metode adecvate, aplicate consecvent, ne poate ajuta, credem, să descifrăm sensurile şi acolo unde ele sînt mai puţin evidente ca în această *ars poetica*, deşi, cum am văzut, chiar şi aici s-a greşit! Dar mai ales găsirea constituenţilor-tip ne poate ajuta la rezolvarea unei probleme mai dificile decît pare la prima vedere: justa delimitare a microtextelor şi, prin ele, a structurilor caracteristice sistemului poetic blagian.

Putem decela încă din acest prim contact cu o poezie a lui Lucian Blaga o structură specifică idiostilului său, care se menţine, cu variaţiile de rigoare, statornică, dincolo de alcătuirile morfosintactice ale diferitelor enunţuri. Esenţială socotim a fi opoziţia semantică *identitate* vs *alteritate*, exprimată aici prin pronumele de persoana I şi a II-a şi, — analogic — prin „nor" vs „copac". Opoziţiile de negaţie şi excepţie sînt subordonate, în sensul că aparţin ocurenţei date, pe cînd opoziţia de alteritate este esenţială microtextelor, îndeosebi acolo unde simbolica verbului joacă rolul principal. Şi nu numai... Să ne amintim doar de analizele efec-

[1] Melania Livadă: *Iniţiere în poezia lui L. Blaga*, Bucureşti, Editura Cartea românească, 1974, p. 207.

Scanned with OKEN Scanner

tuate în lucrarea noastră *Corola de minuni a lumii* cu privire la poezia-program. [1]

Observăm în poemul *Poezia*, pe lîngă opoziţia amintită mai sus, combinîndu-se cu ea, o structură aparţinînd planului iconic, al reprezentărilor sensibile, deci sintagmaticii imaginarului. În cadrul acestei sintagmatici, pe lîngă verbele, cu tîlcurile lor speciale, despre care am pomenit, ni se impun actanţii: fulgerul, respectiv poezia; zona de pornire: norul, respectiv eu; zona de sosire: copacul respectiv tu; modul în care se execută acţiunea: lumina paradoxală, a cărei independenţă rezultă numai şi numai din dependenţa ei; scopul: dorinţa de unire (nu fără conotaţii erotice, cu trimiteri la nivelul abisal) şi efectul, latent, dar lizibil pe reţelele noosferei, efect de natură destructiv-constructivă, precum am arătat.

Semiotica verbului în limbajul poetic blagian arată că noosfera nu este o simplă sumă, chiar organizată, de designaţi; mai mult, noosfera nu este nici măcar — figurat vorbind, firește

---

[1] *Op. cit.*, pp. 36, 127, 214, 222. Transcriem un pasaj mai amplu, esenţial pentru problematica verbului, din capitolul amplu *Semantica opoziţiilor*, secvenţa *Negaţia:* „Să începem aşadar cu pragul liric absolut al operei blagiene: «Eu nu strivesc corola de minuni a lumii». Deci Lucian Blaga își inaugurează discursul poetic general cu o clar articulată negaţie a negaţiei. În versul următor, verbul «a ucide» indică încă şi mai precis actul nimicirii, dar şi el e abolit prin adverb [...] Negaţia are în această primă poezie următoarele funcţii:

— instituie o contradicţie epistemologică ca premisă, axiomă şi prag liric absolut al operei sale;

— diferenţiază eul locutor de întreaga sferă umană; negaţia are un caracter polemic şi de afirmare a superiorităţii şi unicităţii;

— despică termenul simbolic «lumină» în două simboluri simetric opuse, manifestate prin calificativele «mea» vs «altora», rezultantele întregului sistem de opoziţii lexicale şi prin ambreiori fiind formulele epistemologice [X vs anti - X] şi care pot fi adîncite, ca formule ontologice, prin:

X = non X şi X ≠ non X;

— tehnica negaţiilor şi afirmaţiilor, dezvoltînd paralelismul acestor două formule opuse, pune toţi termenii într-o simetrie ca de oglindă.

Se mai remarcă că predicatele fac parte semantic din două clase opuse ca sens, toate reducîndu-se la două arii precis articulate:

— aria «anti»: strivi, ucide, sugruma, micşora;

— aria «pro»: spori, mări, îmbogăţi, iubi.

Deci, semantica negaţiei apare în această poezie caracterizînd eul locutor prin paradox, superioritate, polemică." (p. 185—187)

— suma conotațiilor. Verbul poate fi conotat și conotator, precum se va vedea mai clar în analizele pe text.

Deocamdată e important să reținem tripla structură a microtextului: 1. sintactică, 2. semantică, 3. iconică. Microtextul ideal ar rezulta din coincidența celor trei dimensiuni. În practică însă, pentru studierea verbului mai ales, sintagmatica planului iconic, sau topica imaginarului, dacă vrem să-i spunem așa, este esențială și determinantă, căci la Lucian Blaga, viziunea, în înțelesul propriu al termenului, este importantă, sintaxa, topica sintactică, spre deosebire de un Arghezi, de un Barbu, fiind relativ normală, transparentă, lăsînd să se vadă topica imaginarului. Transformările semiotice nu au loc numai prin abateri, prin incompatibilități, ci și prin regularitatea structurilor cu elemente comune, prin care relațiile și relatele se sistematizează, formîndu-se un soi de canale de unificare a conotațiilor, canale de circulație a sensurilor, formative estetic și prin care noosfera e un salt calitativ, o mutație, cum ar spune Lucian Blaga, față de propriu-i univers poetic.

Sistemul semiotic al textului blagian este în primul rînd un sistem de conotare. Combinatoria termenilor manifești lingvistic asigură procesul de transformare a valorilor semantice: sensul în limbă, în valori semiotice: sensul / sensurile în limbajul poetic, adică în idiostilul poetului în cauză.

Am constatat încă de la abordarea poemului *Poezia*, felul cum predicate de existență, de stare, prin sintagmatica imaginarului exprimă de fapt o deplasare, parcurgerea unui drum [1]. Dacă luăm în considerare întreaga polisemie a termenului *deplasare*, putem afirma — și analizele ulterioare o vor dovedi — că aceasta este una din trăsăturile principale ale sistemului verbal blagian, pe plan iconic fiind mereu reprezentată, într-un fel sau altul, mișcarea unui actant dinspre propria-i zonă în cea a celuilalt — celălalt putînd fi tot atît de bine și identitatea! — iar pe planul semnificațiilor, ca transformare, deplasare de sensuri, rearanjament de accente etc. Datorită acestui fapt, analiza excelentă a lui Ivan Evseev asupra verbelor de mișcare ne-a și tentat ca aplicare, în primul rînd la grupa, extrem de bogată, a verbelor de mișcare în poezia lui Lucian Blaga. Am constatat însă, după

[1] Andrei A. Lillin, *Simbolul „drumului" în interpretarea lui Lucian Blaga*, în *Orizont*, nr. 1, 1967, pp. 61—67.

Scanned with OKEN Scanner

mai multe încercări succesive, că o clasificare după semele spaţiale propuse de I. Evseev: orientarea mişcării spre un anumit punct din spaţiu, mişcare neorientată, fără ţintă fixă etc. [1] nu ne-ar duce mai departe de obişnuita analiză şi descriere semantică, bazată pe designaţi, adică pe termeni manifeşti, care stă la baza studiilor axate pe aşa-zisul „univers poetic". Clasificarea şi analizele lui I. Evseev pot în schimb foarte bine să servească la studierea diferenţelor între semantic şi semiotic, deci a transformărilor poetice asupra bazei semantice a lexemelor, operată nu numai prin diferiţi tropi, ci şi prin reorganizarea sau reaşezarea şi ierarhizarea chiar a semelor nucleare, mai precis a spectrului semantic al verbului, ceea ce retorica şi neo-retorica contestă, îndeosebi grupul μ de la Liège.

Dacă utilizăm denumirea tradiţională de univers poetic pentru totalitatea designaţilor, deci a ceea ce se poate număra, respectiv cita dintr-un text poetic, am putea spune că, printr-un complex proces de regie a textului, acest univers poetic este transformat în noosferă iar intertextualitatea, în valoare estetică

Un microtext poate avea doi actanţi şi două acte, respectiv chiar două subiecte şi predicate, poate fi, sintactic, o frază sau mai multe, sau prezenţa actanţiior respectiv a actelor poate fi nemanifestă, latentă, subînţeleasă în ocurenţa respectivă. Esenţial este însă că putem să nu avem de-a face cu un raport de opoziţie semantică aşa cum am studiat-o în lucrarea noastră *Corola de minuni a lumii* în capitolul *Regia textului* [2], ci, mergînd acum mai departe, cu o unitate de acţiune imaginară, în care adesea unul din actanţi se deplasează din propria-i zonă existenţială spre cea a celuilalt, care îl aşteaptă, îl primeşte, este atins de el, şi care „celălalt", în mod paradoxal, poate să fie uneori „eu", identitatea. Opoziţia semantică aici vs acolo se concretizează în ficţiunea poetică adesea ca aici spre acolo, acolo spre aici; respectiv, pe plan temporal, în raporturile acum vs (spre) atunci şi invers, deci subsumîndu-se motivul dorului, cu reversu-i, frustraţia, căci zonele de pornire-sosire, respectiv emisie-recepţie pot fi situate şi în timp, intervalul poate fi şi temporal, sau totodată,

---

[1] Ivan Evseev, *Semantica verbului*. Timişoara, Editura Facla, 1974, pp. 71 şi u.

[2] Alexandra Indrieş, *op. cit.*, pp. 184—224.

Scanned with OKEN Scanner

temporal şi spaţial. Ceea ce este însă specific sistemului blagian este conotanta *tranzitivitate* — indiferent de situaţia planului morfo-sintactic — în sensul că aceste deplasări *sui generis* aduc totdeauna, sau aproape totdeauna, o modificare, un efect asupra unuia din factorii angrenaţi în viziunea microtextului respectiv. În felul acesta, în considerarea şi clasificarea microtextelor fiecărui verb vom ţine cont de următorii factori:

1. actantul
2. actul
3. zonele:
   a. zona de pornire
   b. zona de sosire
   c. zona de tranzit (facultativă)
4. determinări calitative şi cantitative:
   a. traiectoria (vertical, orizontal, oblic, de sus în jos, de jos în sus, ocolit etc.)
   b. modul de executare a mişcării (intensă, lină, bruscă, domoală, repede, înceată, ritmică etc.)
   c. indici ai „aspectualităţii" (continuitate sau durativitate: încă, mai, mereu, întruna etc. şi ai iterativităţii: ades, rareori, iar etc.)
   d. fenomene însoţitoare (gesticulaţie, sentimente etc.);
5. scopul: se referă la o acţiune decalată faţă de direcţia verbului de la o zonă la alta, constituind motivaţia sau finalitatea executării acestei deplasări, din punctul de vedere al actantului ei;
6. efectul: poate să nu coincidă cu scopul, deci să fie neintenţionat, inconştient pentru actant:
   a. efect asupra actantului însuşi, cu conotantă eventivă sau reflexivă
   b. efect asupra subiectului enunţului sau al enunţării, ca receptor, plasat de obicei în zona de sosire, cu conotantă tranzitivă;
   c. efect asupra mediului, fără indicarea unei conştiinţe receptoare;
   d. efect de transformare metaforică.

Evident, vor fi luate în seamă conotantele: constructiv vs destructiv, euforic vs disforic, augmentativ vs diminuativ etc. precum şi natura transformării, adică a efectului rezultat.

Scanned with OKEN Scanner

Scopul implică un anume grad de conştiinţă sau de intenţionalitate, sau poate, uneori, de destin. Coincidenţa cu categoria gramaticală a complementelor de scop sau a subordonatelor corespunzătoare este posibilă dar nu obligatorie. Scopui este în genere şi el un proces, fie exprimat printr-un verb, fie sugerat ca atare şi exprimat sau exprimabil, de exemplu printr-un substantiv verbal de tipul: percepere prin simţuri, exprimare de sine, îndeplinirea unui rit, compensarea unei frustraţii, alinarea unui prea-plin existenţial, îndemn la acţiune etc. Rezultă că scopul şi efectul, ca şi actul însuşi, ţin în genere de clasa proceselor, pe cînd actantul şi determinările zonale de cea a obiectelor.

Din studierea textului blagian a reieşit că o clasificare strict semantică a proceselor şi obiectelor nu este operativă. Astfel, verbele se organizează în grupe de microtexte caracteristice după alte criterii decît cele din limbă: „perechea", dacă putem spune aşa, a lui *a umbla* nu este *a sta*, ci *a intra*, care în schimb nu se combină cu antonimul său *a ieşi*; *a sta* în schimb se combină cu *a cădea*; *a veni* cu *a vedea* etc. Pornind de la clasificarea semantică, inspirată de lucrarea lui I. Evseev, rezultatul va fi constatarea unei redistribuiri a verbelor după criterii strict semiotice, inerente textului blagian. Bineînţeles, spaţiul nu ne va permite o analiză exhaustivă, dar cele cîteva capitole din partea a doua a lucrării vor fi, sperăm, suficient de convingătoare pentru a trasa unele linii importante ale constituirii noosferei sale prin cîmpurile semantice şi funcţiile verbului.

O problemă deosebit de spinoasă este cea a clasificării factorilor nominali, cu atît mai mult cu cît, pentru clasa numelui, nu posedăm o lucrare de temeinicia celei a lui I. Evseev pentru verb. Dar problema nu se reduce la atît. Vom utiliza o clasificare semantică, una semiotică, pe baza simbolurilor nominale principale stabilite în *Corola de minuni a lumii*, sau vom recurge la alte criterii? Poate e mai bine să nu pornim de la idei apriori, ci să consultăm înseşi textele. Vom constata o primă şi esenţială opoziţie între microtextele în care diferitele determinante nominale ale actului sînt persoana I (a verbuiui, pronumelui sau adjectivului pronominal), deci expresii gramaticale ale identităţii în stare pură, şi celelalte persoane, ca expresii ale alterităţii. Aceasta din urmă se divide la rîndu-i în: alteritate complementară, în opo-

Scanned with OKEN Scanner

ziție semantică de conjuncție — fie că *tu* este iubita sau persoana generală, *alter-ego*-ul *sui generis* — și alteritatea propriu-zisă. Aceasta se împarte și în poezia lui Lucian Blaga după criteriile semantice fundamentale: feminin vs masculin, uman vs non-uman, natural vs supranatural etc. Dar în cadrul sferei semantice non-uman, diviziunea pe genuri nu urmează, evident, în limbajul poetic, și mai ales în cel blagian, clasificarea gramaticală, ci simbolismul tradițional. Astfel, pămîntul, ogorul etc. vor avea știuta conotantă: *feminin;* dealtfel, aceste simboluri, în sistemul propriu de imagini al lui Lucian Blaga, se învecinează dacă nu chiar aparțin simbolicii trupului, pe care în general îl reprezintă metaforic, simbolic. De același cîmp semantic țin, evident, și lexeme ca: inimă, ochi, mînă etc. aflate în raport de sinecdocă cu întregul „trup". Se va constata însă că, în cazurile în care autorul enunțării, *eu*, se adresează propriei inimi sau se referă la ea la persoana a III-a, se introduce un raport de alteritate *sui generis* chiar în cadrul identității, eul ca întreg se decalează de eul ca parte. De același cîmp semantic țin și stări fizice cu încărcătură simbolică: boală, somn, veghe etc., deși poate păstrarea clasificării din lucrarea noastră *Corola de minuni a lumii* [1] ar fi mai potrivită. De cîmpul luminii se vor alipi, firesc, simboluri ca: întuneric, umbră, rază etc.; la fel, soare, lună, stea, fiecare cu fascicolul său propriu de semnificații. De sfera omului aparțin desigur și facultățile și procesele psihicului: gînd, vis, vedere etc., stări sufletești: bucurie, jale, iubire, ură, dor etc., dar și expresiile acestora: cîntec, zîmbet, cuvînt, tăcere etc. De asemeni, se menține și în idiostilul blagian marea diviziune semantică între organic (animal vs vegetal) și anorganic, acesta cu multiple subdiviziuni, ca materii: lemn, fier; forme de relief: munte, vale, codru; obiecte artificiale, construite sau modificate de om: casă, grădină, stradă, mătasă etc., precum și altele. Iată însă că o serie din microtextele verbului *a sta*, cum vom vedea, se organizează în jurul unor actante de natură vegetală sau anorganică artificială: copac, turn etc., care, privite ca designați, au o singură trăsătură semantică în comun: verticalitatea, dar pe plan semiotic se înscriu pe nivelul abisal al semnului cu conotantele: virilitate, interdicție etc., ca expresii ale discutatei interdicții a tatălui, Marele Anonim. La fel stau lucrurile în cîmpul lui *a cădea*, cu elementele din sfera acvaticului: lacrima, stropul de ploaie etc., determină aceeași subclasă de microtexte cu elemente din sfera vegetalului: polenul, sau animală: ciocîrlia,

[1] *Op. cit.*, p. 34.

Scanned with OKEN Scanner

cu trăsături comune: rotunjime, relativă micime, dar mai ales subsumate, în ocurenţele respective, conotantei: fecundare, element fecundativ, seminal. În sfîrşit, există clase cum ar fi cea a semnalelor, subdivizată în senzaţii: sunet, miros, culoare, şi în semne: litere, carte, rună, hieroglifă, pecete. Apoi cea a unităţilor de loc: ţară, oraş, sat, continent, şi de timp: ceas, an, duminică, primăvară etc., ca şi nedeterminate precum: cineva, ceva, undeva, cîndva etc. Iată însă că un lexem cum ar fi *cîmpul* poate ţine, de la caz la caz, fie de sfera rodniciei, deci a femininului, fie de cea a unităţii de loc.

În concluzie, vom clasifica microtextele în primul rînd după criteriile lor interne, după afinităţile lor, după combinările specifice în care se află în realitatea concretă a poeziei blagiene.

Putem decela în opera lui Lucian Blaga un fel de fraze nucleare, de structuri elementare, fundamentale, care par a genera sau la care pot fi reduse analitic toate arborescenţele poetice, constituind dinamica noosferei în procesul necontenit de intra- şi intertextualitate. Structurile sintactică, semantică şi de sintagmatică a imaginarului nu coincid după o schemă mecanică. În poezia-program apare structura fundamentală:

actant (autor) = eu (subiectul enunţului şi subiectul enunţării coincid ca *identitate*) — act = sporire; instrument = lumina minţii; obiect = taina lumii, corola de minuni; scop = potenţare; cauza = iubirea.

Structura aceasta poate fi redusă la formula:

S (subiect) — P (predicat = pro) — O (obiect)

şi finalmente:

I (identitate) pro A (alteritate)

Este situaţia în grupa verbelor care conţin în chiar spectrul lor semantic sema de sporire, de augmentare: *a creşte*, *a mări* etc.

Alta este situaţia în cazul microtextelor blagiene ale verbului *a veni*. Un exemplu: „Vine cîndva şi odihna / ce ispăşire va fi / anilor, aprigei sete, / febrei de noapte şi zi.“ *(Noapte la mare)*.

Scanned with OKEN Scanner

Aici, raportul sintactic şi raportul semantic nu coincid: subiectul enunţului este alteritatea iar obiectul său implicit este identitatea; la fel, actul este executat de către alteritate („odihna"), dar efectul ei („ispăşire") priveşte identitatea. Aşadar, aici decelăm structura fundamentală:

actant = alteritatea (subiectul enunţului) — act = deplasare în direcţia identităţii; efect = schimbare în statutul identităţii.

Deci:

S (subiect = A) — *P* (predicat = →) O (obiect = I)

Şi în sfîrşit:

A (alteritate) → I (identitate)

Opoziţia semantică fundamentală este *identitate* vs *alteritate*. Există însă şi o seamă de opoziţii secundare, cu caracter poziţional, importante pentru conturarea configuraţiilor în cadrul noosferei blagiene.

Schema poziţiilor:

1 ▷ ◁ **faţă-n faţă:**

A. pe orizontală:

a. static: „ochi în ochi, cum stăm" *(Dorul)*

b. I static, A dinamic: „Stau acu iarăşi cu faţa spre ţară / ... / numai noaptea, în fiece noapte, / somnul mai vine, sosindu-mi din depărtatele plaiuri, / mi-aduce un pic de-ntuneric, / ca un pumn de ţărînă din patria mumelor, / din cimitire de raiuri" *(Ani, pribegie şi somn)*;

c. I mobil pasiv, A static activ (A atrage, determină mişcarea lui I): „Dar ce suav miros — de şapte zile / M-atrage printre frunzele de viţă" *(Floare de viţă)*;

d. I dinamic, A static: „Şi-n unghi săgetat/ pămîntu-şi trimite cocorii / spre cercul cel mare" analogic cu: „Şi-o clipă ne e-ngăduit / bănuitului Sud / să-i trimitem un gînd fără greş" *(Zi de septembrie)*; aici, prin verb în primul rînd, un lucru din natură e analogat cu eul poetic;

Scanned with OKEN Scanner

B. pe verticală:

— de sus în jos —:

a. Î activ: „Sapă, frate, sapă, sapă...“ *(Fîntînile)*;

b. A activ: „Polenul cade peste noi...“ *(Risipei se dedă florarul)*;

— de jos în sus —:

a. Î activ: „Doinind aş privi şapte ani / spre cerul cu miei luzitani“ *(Alean)*;

b. A activ: „De nu aş pieri, supt de-un astru / văzut-nevăzut, în albastru“ *(Alean)*;

2. △ △ **unul lîngă altul:**

a. static: „...stăm / tîmplă fierbinte lîngă tîmplă *(Risipei se dedă florarul)*;

b. dinamic: „Iar noi ne ghiceam izbăviţi din penumbre, / ca două făpturi de mătase în mers.“ *(Legenda noastră)*;

3. ▷ ▷ **unul după altul:**

a. Î dinamic: „Slugă şi domn/ al vegherilor — plec după tine / în largul meu somn“ *(Veghe)*;

b. A dinamic „Amintirile de vineri / mă-nsoţesc încă pe drum.“ *(Tusculum)*;

4. ⧋ **unul cuprins în altul:**

A. Î cuprins în A: „O, lumea e albastră haină / în care ne cuprindem, strînşi în taină“ *(Vară de noiembrie)*;

B. A cuprins în Î:

a. A activ, Î pasiv: „În piept / mi s-a trezit un glas străin“ *(Linişte)*;

b. Î activ, A pasiv: „Palma se făcuse cupă, / jar-viaţă cuprinzînd.“ *(Tusculum)*;

5. ◁ ▷ **spate în spate:**

„Pe căile vremii se duc şi vin / ... /albe fecioare şi negre fecioare“ *(Tăgăduiri)*.

Trecînd în revistă probleme de structură stilistică şi gramaticală a imaginarului blagian, ni se impune în mod firesc întrebarea, în ce măsură datele obţinute pînă aici contribuie la clarificarea notelor specifice ale limbajului poetic blagian.

Stilistica deosebeşte curent „stilul nominal“ de „stilul verbal“ înţelegînd prin primul predominanţa predicatului nominal asupra

Scanned with OKEN Scanner

celui verbal, a substantivului asupra verbului, a elipsei de predicat asupra predicatului exprimat. Acest punct de vedere nu ni se pare suficient de operativ, întrucît nu este totuna dacă un substantiv este subiect sau obiect, atribut sau complement circumstanțial etc. În felul acesta, propunem să se compare nu pur și simplu substantivele cu verbele, ci grupa nominală (GN) cu grupa verbală (GV) și să se considere stil nominalacela în care GN este mai puternică și stil verbal acela în care, cantitativ și calitativ, domină GV.

Dacă privim sub acest aspect poezia lui Lucian Blaga, de exemplu poezia-program, constatăm preeminența complementelor directe, urmate de circumstanțialele de loc și instrumentale. Dealtfel, simptomatic, în această poezie nu apare nici un predicat nominal și doar un singur atribut al unui subiect, și acesta pronominal („lumina altora").

Precum am arătat și în lucrarea *Corola de minuni a lumii*, esența poeziei constă în opozițiile semantice ale verbelor în funcție sintactică de predicat [1]. Evident, în prima secvență, predicatele „nu strivesc" și „nu ucid" din propoziții principale au o importanță incomparabil mai mare decît „întîlnesc" din propoziția cu dublă subordonare (atributivă a complementului direct): „...tainele ce le-ntîlnesc". Mai mult, este evident caracterul quasi-aleatoriu al enumerării din versurile 5 și ultim; quasi-aleatoriu în sensul că substantivele servesc, așa-zicînd, exemplificării, termenii emblematici purtători de taine putînd fi cu egală justificare și alții din repertoriul poetului. În schimb obiectele directe („corola de minuni a lumii", „tainele" etc.) sînt obligatorii, exprimînd esențialul. Dar ponderea principală rezultă de fapt din poziția lor sintactică de obiect, mai precis din caracterul tranzitiv al relației: S — P — O. În privința șirului enumerativ, care, într-o considerare pur statistică, ar înclina balanța în favoarea elementului nominal, observăm că și poziția sa sintactică se schimbă: întîi el este în poziție de circumstanțial de loc, apoi de complement direct, ideea poetică fiind că „taina" se află în fenomene: flori, ochi, buze, morminte, deci relația e importantă, nu denumirea ca atare. Dacă ne-am mulțumi să numărăm verbele și substantivele, ar cîștiga cele din urmă și am ajunge la concluzia cu totul eronată a unui stil nominal, cînd este clar că tocmai grupa verbală, prin semantica tranzitivității „pro" vs „contra", con-

[1] *Op. cit.*, p. 185 și u.

Scanned with OKEN Scanner

stituie esenţa poeziei şi instituie şi GN în opoziţiile simbolice: eu vs alţii etc. Grăitoare este şi situaţia adjectivelor, puţine la număr, care determină substantivele aflate în GV: instrumentalul: „cu razele ei albe", complementul direct: „întunecata zare" sau constituie elementul predicativ suplimentar: „luna / ... / tremurătoare / măreşte" etc. Toate acestea reconfirmă necesitatea considerării unui plan morfo-sintactic şi nu separat morfologic şi sintactic. Dealtfel, acesta este punctul de vedere al lingvisticii contemporane şi în privinţa limbii.

În sintagmatica imaginarului blagian o importanţă deosebită are zona de sosire, adică acea zonă, respectiv entitate, spre care se îndreaptă, pe care o atinge, într-un fel sau altul, actul. În acest sens, important este locul în care se află plasat obiectui direct al unui verb tranzitiv. Rămînînd tot la poezia-program, „corola de minuni a lumii", pe care poetul refuză să o strivească se află într-o zonă exterioară şi superioară lui.

Tot cu privire la poezia-program, putem face şi o altă abordare, pornind de la o observaţie foarte interesantă a lui D. Caracostea asupra primei strofe din *Luceafărul:* „Elementele pregătitoare înrămează esenţialul, care apare la sfîrşit (...) Observaţi cum aici, ca şi în alte contexte, subiectul logic este anume aşezat la sfîrşitul frazei, devenind obiectul către care este atrasă privirea." [1] Într-adevăr, complementar cu poziţia iniţială, denumită de noi „prag liric", se cere studiată şi poziţia finală, „point de fuite" (= „convergence de lignes en perspective"), punct-de-fugă. Din remarca lui D. Caracostea reiese însă, deşi indirect, că poziţia finală este expresivă prin deplasarea unui element din schema topică obişnuită. La Lucian Blaga se pare că pragul liric posedă o importanţă mai mare decît punctul final, cel puţin în această poezie, programul întregii sale opere rezultînd, cum am arătat tocmai din pragul liric absolut, pe cînd versurile finale nu constituie decît o simili-explicaţie a acestei atitudini fundamentale, poetice şi existenţiale. Ultimul vers are un caracter de „perdendosi".

Analizînd transcrierea liniei intonaţionale a poemului *Poeţii* în chiar lectura lui Lucian Blaga, transcriere efectuată de către János Bartók într-un sistem muzical propriu, Ladislau Gáldi demonstrează caracterul „perdendosi" al fiecărui final de strofă.

---

[1] D. Caracostea, *Studii eminesciene*, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. 344.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, comentînd prima strofă: „şoptirea segmentului *de mult* pare a avea o funcţie expresivă: prin reducerea sonorităţii poetul încearcă a ilustra distanţa cronologică faţă de vremurile trecute.“[1]. Demonstraţia este convingătoare. Într-adevăr, această intonaţie perdendosi a finalelor de strofă are o funcţie expresivă. Nu însă şi una semnificativă, întrucît ideea poetică principală nu este nicidecum cea a distanţei cronologice, cu atît mai mult cu cît adverbul continuităţii, „mai“ („ei mai slujesc un grai pierdut de mult“) serveşte mişcării distanţei acum-atunci. Distincţia între planuri şi funcţii, operată în *Corola de minuni a lumii*, ni se învederează utilă faţă de complexitatea poeziei[2]. Planul intonaţional este aici locul de exercitare a funcţiei expresive a emoţiei tradusă prin şoaptă[3] — în treacăt fie spus, poate că între intonaţia în lectura autorilor şi cea a textului în sine ar trebui făcută o distincţie! Dar această emoţie nu priveşte, nu se datorează şi nu exprimă conţinutul semantic al sintagmei respective, ci mai degrabă pe acela al cuvintelor iniţiale. Segmentele cele mai pline de înţeles se află situate la începutul versurilor 3 şi 4, în simetrie grafică şi sintactică, ctructurînd opoziţia de alteritate: „*vorbind* sunt muţi“ vs „*cîntînd*, ei mai slujesc un grai pierdut de mult“. Segmentele finale conţin indicaţii temporale ce sugerează mai degrabă continuitatea decît distanţa: „Prin evii ce se nasc şi mor“ vs „de mult“. În ultima propoziţie, analizînd în profunzime, găsim opoziţia semantică de adversitate: graiul e pierdut de mult, dar poeţii îl mai slujesc încă, „evii“ în alternarea lor de naştere şi moarte constituind cadrul unitar temporal al misiunii poetice.

Există, bineînţeles, în poeziile blagiene şi finaluri în care planurile şi funcţiile concordă, ca de pildă în versul ultim din poezia *Pămîntul*, vers degajat şi prin spaţiul alb: „Pămîntul răspundea“.

Întorcîndu-ne acum la poezia-program, putem observa că adevăratul „punct-de-fugă“ — miezul în care se adînceşte privirea poetică, spre care converg liniile de perspectivă — se află exact în mijlocul textului: „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină“ — versul 10 în textul de 20 versuri. Iar centrul centrului aşa-zicînd

---

[1] Ladislau Gáldi, *Introducere în stilistica literară a limbii române*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, pp. 343 şi u.

[2] Alexandra Indrieş, *op. cit.*, p. 14 şi u.

[3] *Ibidem*, pp. 143 şi u.

Scanned with OKEN Scanner

îl constituie predicatul „sporesc". În topica normală a frazei, centrul îl ocupă predicatul, verbul.

St. Stössel și D. S. Ogodescu definesc normalitatea limbajului prin „semantemele majore": autor, instrument, act, obiect, scop semantic, între care se stabilește „relația fundamentală", precizînd că „actul ocupă o poziție centrală". Și ei specifică: actul „ar fi definibil ca funcția semantică axată pe dimensiunea timp (...) Conținutul significant este transformarea unui sector de realitate." [1] Evident, e vorba de o structură de adîncime, de categorii semantice care pot să nu aibă o întruchipare la suprafață în categoriile gramaticale corespunzătoare. Găsim însă la Lucian Blaga adesea, începînd chiar din poezia-program, un perfect izomorfism între această relație fundamentală și structura realizată pe plan morfo-sintactic. Pare, poate, curios că recurgem la Stössel-Ogodescu, dar poate și mai curios că recurgem la paginile în care autorii definesc normalitatea și nu la paginile în care ei se referă chiar la limbajul poetic. O facem din două motive: primul, pentru că strategia lucrării noastre nu ne permite să discutăm sau să polemizăm cu diferite concepții despre limbajul poetic — ne-ar lua prea mult spațiu — și în al doilea rînd tocmai pentru că la Lucian Blaga domină structura de normalitate. Cele mai avîntate zboruri se constituie în cadrele relației fundamentale: autor-instrument-act-obiect-scop. Acest fapt este esențial pentru definirea structurii poetice blagiene, ca expresie nu a Omului abstract nici a propriei individualități pur și simplu, ci a omului concret și totodată reprezentativ, pe care l-a definit cu o infailibilă precizie: „ins".

În cadrul relației semantice fundamentale, categoria tranzitivității este esențială. Nu s-a observat cît de puțin este lumea, pentru Lucian Blaga, oglindă, și cît de mult este obiect al unei transformări. Nu categoria reflexivității domină, ci cea a tranzitivității. Este motivul principal pentru care dedicăm această lucrare verbului.

Autorul enunțării poate fi și autor al transformării sau poate

[1] St. Stössel și D. S. Ogodescu, *Normalitate psihică, boală, limbaj*, București, Editura științifică, 1972, pp. 56 și u.

Scanned with OKEN Scanner

fi obiect al unui act efectuat de autorul enunțului. Dar o transformare poate fi decelată chiar în cele mai contemplative și aparent statice poezii. Bunăoară, în *Perspectivă*, în care unicul predicat este verbul pasivității însăși: „dorm", dar în care sintagma — punct-de-fugă: „lumi comprimate" este expresia unei transformări perfectate: o forță a comprimat cîndva aceste lumi.

Categoria tranzitivității o înțelegem, într-un sens larg, semnificînd transformarea pe care un act o iscă asupra alterității. În felul acesta, din punct de vedere al semioticii poetice, în unele cazuri chiar și eventivele pot exprima categoria tranzitivității dacă operează pe relația semantică identitate vs alteritate. Astfel, dacă în *Estoril*, prima ocurență a verbului *a crește* nu este decît o metaforă „organicistă" sau, poate, „perspectivistă": un punct de vedere care se apropie („Casele cresc în pădurea de pini"), în schimb în a doua ocurență, aflată în paralelism prag liric-final, eventivul *a crește* apare conotat prin tranzitivitate, întrucît se operează pe relația identitate vs alteritate: „Aceasta e pacea. Pacea, în care / crește imperiul / ceresc printre noi.", cu sensul: pacea face să crească etc. Transformată este identitatea „noi" care devine posesoarea alterității: „imperiul ceresc", care nu numai că se mută de acolo, aici, dar structura de alteritate se schimbă de la varianta de tip „față-n față" la cea de incluziune. Adică identitatea, involvînd alteritatea, se transformă lăuntric, datorită „păcii", ca instrument. Semantic, acest instrument ține de sfera identității, îi aparține, este plasată aici, deci identitatea este de fapt și actant, care-și apropriază alteritatea, făcînd-o să crească, deci să devină în propriu-i sîn. Se pare că principal este transformatul, nu transformatorul, deci termenul de transformat, obiectul semantic. Desigur nu e vorba de o relație tranzitivă simplă, conform gramaticii, cu posibilitatea inversării diatezelor, ci de faptul că obiectul nu mai este același în urma actului: „noi" posedăm imperiul ceresc, deoarece noi l-am făcut să crească, transformîndu-l din *acel* imperiu de *acolo* în *acest* imperiu de *aici*. L-am crescut, în sensul că l-am cultivat, ca pe o floare sau ca pe un copil: e rodul păcii noastre interioare, prin care ne-am golit spre a ne umple de prezența unei alterități superioare. Și rămîne de arătat: în urma actului transformativ (tranzitiv), ambii termeni — autor și obiect — deși lexical rămîn aceiași, ca substanță sînt cu totul *altfel*, întrucît au căpătat calități noi. Obiectul „noi" ca receptacol al autorului transformării eventive: creșterea, se prezintă altfel,

întrucît a primit un conţinut suplimentar: alteritatea. Am putea explicita această conotantă tranzitivă a unor structuri cu verbe eventive astfel: creşterea florilor transformă grădina. Din actul deplasării alterităţii din exterioritate în interioritate, de acolo, aici, dintr-un orizont existenţial în altul [1], rezultă transformarea atît a autorului cît şi a obiectului. Iar dacă actul eventiv se petrece concomitent cu o deplasare presupusă, unul din termeni devenind receptacol, trecînd deci din relaţia „faţă-n faţă" în cea de incluziune, fenomenul este şi mai pregnant, cum este cazul în microtextul din *Estoril*.

Faţă de casele ce cresc în prima strofă, autorul enunţării, omul ca atare, insul, nu este decît un contemplator, unul care constată şi rosteşte fenomenul; faţă de imperiul ceresc, însă, ce finalmente creşte, el este pasiv în cu totul alt sens, este obiect transformat, posesor posedat. Această categorie a tranzitivităţii se opune categoriei propriu-zis eventive, care, vedem, exprimă „organicitatea", ca act de transformare pornind din interiorul autorului, care este deci obiect al propriei transformări. Această categorie ar părea foarte bine reprezentată dacă am proceda la o simplă statistică şi dacă ne-am baza necritic pe teoriile lui Lucian Blaga, în cadrul cărora se dă o pondere specială tocmai organicului. În realitatea complexă a textului însă, conform şi cu structura binară de ultimă adîncime, aproape consecvent transformarea eventivă este condiţionată de întîlnirea cu un factor exterior, diferit, deci apare ca efectalîntîlnirii între identitate şi alteritate, aflate în „relaţia fundamentală" autor-obiect, fapt caracteristic tranzitivităţii. De pildă, în poezia-program, tainele lumii nu se măresc de la sine (eventiv), ci sînt mărite de lumina poeziei (tranzitiv). Dealtfel, aici şi verbul este tranzitiv.

Procesualitatea transformărilor descrise mai sus impune să nu confundăm acţiunea cu mişcarea, dinamismul cu rapiditatea ritmului. La Lucian Blaga, ritmul, atît pe plan fonologic-intonaţional cît şi pe plan iconic, este lent, mişcările sînt încetinite, dar tocmai prin derularea încetinită se pune în evidenţă mişcarea sau actul ca atare în desfăşurarea sa, astfel încît aceasta se manifestă în gesturi *sui generis*, expresive şi semnificative.

Criteriul pentru delimitarea stilului verbal de stilul nominal nu este şi nu poate fi, precum am mai subliniat, numărătoarea

---

[1] Vezi schema din *Corola de minuni a lumii*, p. 205.

cuvintelor dintr-un text [1]: atîtea verbe, atîtea substantive, ci compararea grupei verbale GV cu ce nominală GN, spre a releva care anume este mai puternică, pe care din ele se află accentul estetic. La Lucian Blaga domină net grupa verbală; sensul e de dezvoltare, direcţia gîndirii imaginative merge spre act, nu spre fiinţă. Încă din capitolul următor ne vom ocupa îndeosebi de verbele de actare, întrucît ele domină poezia blagiană. Chiar în autodefinirile fundamentale care, morfo-sintatic, sînt fraze nominale, sensul este verbal: „Lucian Blaga e mut ca o lebădă": e mut = tace. Dar, de fapt, în versul citat, a tăcea nu înseamnă non-limbaj, ci *alt* limbaj, Un alt mod de a vorbi. Anume, cel poetic. Şi din nou, critica şi eseistica au operat aici un decupaj aberant, omiţînd versul următor, cel esenţial : „În ţara sa zăpada făpturii ţine loc de cuvînt": *ţine loc* indică mecanismul tropilor, „zăpada făpturii" corporalitatea fiind semnificantă. Din nou, datul sensibil, concret, care înlocuieşte abstractul cuvîntului, deci semioticul înlocuind semanticul, limbajul poetic în locul celui curent, raţional, este esenţialul. Iar în acest context, importanţa verbului reiese şi mai clar dacă abordăm poezia blagiană nu sintactic, ci pe baza sintagmaticii imaginarului, prin care se pune în relief importanţa zonei de sosire, de recepţie, cu conotanta tranzitivitate, indiferent de situaţia morfo-sintactică respectivă. Stilul nominal — o lume care este, ni se prezintă. Stilul verbal — o lume care se face, se generează, se plăsmuieşte. În sensul celor arătate mai sus, şi staticul poate fi dinamic, întrucît accentul se pune pe cel ce este transformat, supus unei actări, fie că aparţine sferei identităţii sau a alterităţii. Să încercăm să depăşim gramatica

[1] Într-un amplu *Eseu asupra poeziei lui Lucian Blaga*, apărut mult după încheierea lucrării de faţă, Ştefan Aug. Doinaş scrie: „În general, substantivele predomină în poezia lui Blaga. Dar aici (în poezia *Bocca del Rio*, n.n.) densitatea lor depăşeşte orice limită: 36 de nume în 8 strofe a cîte 4 versuri scurte (de numai 5 silabe)!" (*Lectura poeziei*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1980, p. 65.) Exemplul este cît se poate de nefericit ales. Ceea ce frapează în această poezie este numărul extrem de mare de adverbe, conjuncţii şi prepoziţii (18, dacă am numărat bine). În afară de aceasta, majoritatea substantivelor fac parte din grupul verbal, constituind complemente directe ale unor verbe tranzitive (*a se duce, a-şi aminti, a bea*), circumstanţiale de loc sau nume predicative. Într-un singur microtext, substantivele fac parte din grupul nominal: „Ţara-ntre dealuri, / satul sub lună / Bocca del Rio / nu mă adună." Şi aici însă predicatul negat dă coloratura emotivă şi plastică, deci poartă accentul estetic.

Scanned with OKEN Scanner

semantica chiar, pentru a găsi căi de acces în realitatea semiotică, în sistemul particular de semnificare al poeziei blagiene. Vom constata astfel, anticipăm, că la verbul *a cădea* se formează un cîmp semantic de conotaţii. în care acesta presupune sema *finalitate*, aşa că *a cădea* se transformă dintr-un verb de deplasare în unul de emisie, de donaţie, în corelaţie cu un act complementar de recepţie, primire.

În felul acesta se face trecerea de la semantic la semiotic, iar verbele se reclasează după criterii aparte din cîmpul limbii în noosfera operei.

GRAMATICĂ ŞI SEMIOTICĂ

PERSOANA GENERALĂ

În poezia lui Lucian Blaga persoana verbului este un element important al expresivităţii poetice, mai ales prin formele adresării. Dar acţiunea conotativă principală este exercitată prin non-persoană (persoana a III-a non-umană): cosmosul exprimă ceea ce este semnificativ în destinul persoanei umane. Faptul e caracteristic pentru lirismul simbolic, empatetic, cu tendinţe spre obiectivare în mit, şi mai puţin înclinat spre confesia directă, spontană a trăirilor afective proprii. Prin ilocuţia specifică, atît eul poetic (persoana I) cît şi perechea (pers. IV = I + II) îşi asumă destinul uman devenind exemplare. În momentele de maximă intensitate noetică, proiectarea prin diverse mijloace în cosmos apare în chip firesc.

Scanned with OKEN Scanner

În multe poezii de o deosebită intensitate lirică, Lucian Blaga utilizează persoana a II-a ca „persoană generală“ [1]. Valențele expresive ale limbii legate de acest procedeu sînt din plin folosite. Uneori se adaugă o inefabilă confuzie între persoana a II-a generală și persoana a II-a = iubita, atunci cînd textul glisează de la persoana a IV-a, alcătuită din persoana I și persoana a II-a ca expresie a perechii, spre persoana a II-a generală, asupra căreia se repercutează, prin vecinătate contextuală, înțelesul de persoana a II-a = iubita, ca de ex. în *Oraș în noapte*. De cele mai multe ori însă, în poezia blagiană funcția persoanei generale nu este atît mărirea „vioiciunii“ [2], cît tendința spre obiectivare: persoana a II-a generală este reprezentanta omenirii, a esenței umane, corespunzînd ca sens francezului „on“ sau germanului „man“; în unele cazuri, ea corespunde chiar așa-zisului „impersonal pasiv“, de ex. „vezi“ echivalează cu „se vede“.

În poezia *Din cer a venit un cîntec de lebădă* întîlnim un caz de non-concordanță între persoana verbului și persoana pronumelui: „Din cer a venit un cîntec de lebădă. / Îl aud fecioarele ce umblă cu frumseți desculțe / peste muguri. Și pretutindeni îl aud eu și tu.“ Întrucît la verbul *a auzi* există sincretism între persoana I și a VI-a, se pune întrebarea dacă sensul este: eu îl aud și de asemenea tu, sau mai degrabă, prin atracția formei imediat anterioare „îl aud fecioarele“, se produce un efect de obiectivare, cu construcția subînțeleasă de insistență: cei care îl aud sînt eu și tu. Dar acest „tu“ reprezintă iubita, perechea lui „eu“, sau este vorba de persoana generală? Întrebarea rămîne deschisă. Ulterior, în aceeași poezie, persoana a II-a mai apare o singură dată, cu o funcție evidentă nu de adresare, ci de generalizare: „În zadar mai cauți în ce-ai vrea să crezi“. Eul vorbește în numele omului, își asumă soarta generală. Căci din sfera semantică exprimată de persoana generală fac parte atît personajele indicate prin pronume: eu, locutorul, tu, semenul meu sau / și iubita mea, noi, oamenii, cît și persoanajele denumite prin substantive: fecioarele, călugării. Trăsătura lor semică comună este: uman. Sfera aceasta se opune sferei non-persoanei, a non-umanului, reprezentată atît prin substantive: cîntec de lebădă etc. cît și prin pronume

---

[1] Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, București, Institutul de linguistică română, 1944, pp. 142 și u.

[2] *Op. cit.*, pp. 143 și 158.

Scanned with OKEN Scanner

nehotărîte: cineva, toate — exprimate, firește, prin persoana a III-a a verbului. În versurile finale, adresarea către „lucruri" nu le personifică propriu-zis, nici nu le atrage în sfera umanului, ci le atrage în preajma supra-persoanei non-umane „cineva", ca expresie a divinității, a Marelui Anonim. Exprimarea eufemistică a divinității prin pronumele nehotărît „cineva" nu este o raritate în poezia dintre cele două războaie: o găsim și la Arghezi în binecunoscuta *Duhovnicească*. În cazul nostru, conținutul lexical al verbelor întărește diviziunea schițată mai sus. Predicatele lui „cineva" și al lui „lucruri" — și numai ele — desemnează acțiuni destructive, înfăptuite în primul microtext: „Cineva a-nveninat fîntînile omului", cerute imperativ, deci cu sens suicidar, în al doilea: „Lucruri mici, / lucruri mari, / lucruri sălbatice — omorîți-mi inima "

Alte situații:

— confuzia pers. II generală și personală (iubita): „A iubi — aceasta vine / tare de departe-n mine, / A iubi — aceasta vine / tare de departe-n tine." *(Primăvară)*. Aici și pers. I are o nuanță generală. Simetria de identitate între pers. I și pers. II, caracterizînd perechea blagiană, servește aici generalizării ei ca pereche reprezentativă pentru omenirea întreagă și pentru erosul cosmic și, cu trecerea de la pers. II generală la pers. IV, cu sens tot general integrării prin metaforă în circuitul cosmic: „A cunoaște — ce înseamnă? / A iubi — de ce ți-e teamă / printre flori și-n mare iarbă? // Printre flori și-n mare iarbă, / patimă fără păcate / ne răstoarnă-n infinit, / cu rumoare și ardoare / de albine re-ncarnate. // Înc-odată, iar și iară, / a iubi e primăvară."

— circumstanță pură de pers. II ca persoană generală, cu nuanța de adresare cititorului, inerentă chiar stilisticii limbii: „Steaua te-atinge cu genele. / Mut tălmăcești toate semnele." *(Asfințit marin)*;

— trecerea de la o persoană la alta. În poemul *Veșnicul*, punctul de plecare îl constituie pers. II generală: „Nedumirit îl cauți și dibuind în întuneric / i-adulmeci urma-n tine ori în slava lumii". În microtextul următor remarcăm trecerea la pers. III ca metonimii ale persoanei generale: „avîntul îl presimte-n zilele de mîne / și-n nopțile, ce-au fost, găsește-l resignarea". Urmează pers. III = divinitatea: „Un văl de nepătruns ascunde veșnicul în beznă", după care înregistrăm trecerea la pers. III ca expresie tot a persoanei generale inițiale, prin pronume nehotărîte: „Nu-l

Scanned with OKEN Scanner

vede nimeni, nimeni — / şi totuşi află-l fiecare". Apare apoi nemijlocit pers. I = locutorul, prin persoana verbului, şi pers. II = iubita, prin pronumele personal în dativ: „aşa cum eu îţi aflu, buzele pe întuneric, iubita mea", ca în final să ne oprim la pers. IV = pers. I + pers. II. perechea: „în miez de noapte, cînd şoptim / în taină vorbe mari despre-nţelesul vieţii".

Prin varierile arătate ale persoanei verbale şi pronominale, umanitatea se restrînge la perechea locutor-adresantă, căpătînd un plus de afectivitate şi o nuanţă de subiectivitate, iar perechea la rîndu-i apare extrapolată, obiectivată în destinul colectiv;

— pers. II generală cu nuanţă de adresare întregii omeniri şi de asumare de către locutorul implicat a destinului general, prin pronume şi adjectiv de pers. IV: „Plăcut e somnul în care uiţi de tine ca de-un cuvînt. / Somnul e umbra pe care / viitorul nostru mormînt / peste noi o aruncă, în spaţiul mut." *(Cîntecul somnului)*

Aşadar, în poezia lui Lucian Blaga, prin persoana a II-a generală se arată un destin obştesc, asumat de locutor şi mai ales de perechea erotică. În acest proces de asumare a destinului uman general, poetul este angrenat ca reprezentant, atît prin calitatea sa de locutor, deci prin forţa ilocuţiei, cît şi prin rolul de pers. I care îi aparţine în cadrul pers. IV, fie în raport cu pers. II = iubita sau / şi cititorul, fie cu pers. V = voi, ceilalţi oameni etc. Cititorul la rîndul său este angrenat ca participant, prin nuanţa personală păstrată de forma morfologică a pers. II generală şi de asemenea prin faptul că în pers. IV, precum se ştie, pot fi cuprinse toate celelalte persoane, deci şi pers. II sau V: noi = eu, poetul locutor + tu, voi, semenii, cititorii mei. Între funcţia de adresare şi cea de generalizare a persoanei verbale există deci o interpenetraţie continuă.

Faţă de regula generală, există şi situaţii ca următoarele:

— pers. II generală cu nuanţă de auto-adresare: „Pe lespezi dacă te-apleci / auzi scarabei sărutînd părinteştile luturi, / crengile noastre căzute-n adînc, în ţinuturi / amare şi reci. // Pe lespezi urechea de-o pui, audu-se viermii, / cu freamăt porniţi pe căile vremii / cu carnea noastră să se cuminece / pe rînd în nouă duminece." *(În preajma strămoşilor)*. Remarcăm şi forma, uşor arhaizantă, de pasiv reflexiv, în care referinţa la persoană este eludată: „audu-se". Caracterul ilocuţiei este condiţional-prescrip-

Scanned with OKEN Scanner

tiv, dar conținutul sufletesc cuprins în aceste strofe este constituit de o experiență subiectivă, deci aparținătoare pers. I; pers. II generală are nuanță de pers. II personală ca un fel de *alter-ego*: poetul își vorbește întrucîtva sieși. O situație asemănătoare, în *Drum prin cimitir*, în care se reia pînă și imaginea: „pe pietrele albe și negre urechea / pe rînd să ți-o pui";

— jocul persoanelor în *Arheologie*: pers. IV = I + *II*: „Mai trecem", „ne oprim", „ghicim", „venirăm", „adăstăm", „am pleca", „rămînem", „grăim", ce descriu acțiuni; pers. I adresîndu-se pers. II, iubita: „Crud fabulînd, închipuirea ți-o încerc", „vezi tu" etc., prin care se introduce o relatare cu caracter inițiatic; pers. II generală confundată cu pers. II de adresare: iubita, indirect și cititorul prezumtiv: „Făgașe ai găsi, de roți, pe caldarîm, / dacă tărîmul l-ai săpa și-ai scormoni"; pers. II generală, păstrînd nuanțele de adresare de mai sus, accentuează nuanța de auto-adresare; această modalitate tinde spre obiectivare, spre exprimarea unui destin obștesc, esențial omenirii: „Plăcut, tulburător e, astfel că te pierzi / prin moarte, cînd respiră caldă din bazalt. // Și-i dureros în marea trecere să te / aprinzi visînd. Mai tare însă arzi în schimb." Se trece deci în această poezie de la pers. IV, exprimînd scenariul acțiunii pe plan iconic, la pers. II cu diverse nuanțe de adresare și de generalizare exprimînd discursul inițiatic al locutorului și, prin aceasta, realizarea textului pe planul expresivității; în final, meditația metaforică la pers. a II-a generală, prin care planul semnificațiilor conotează cîmpul semantic al arderii, deosebit de viguros pe nivelul afectiv. Altfel spus, pers. II generală face trecerea de la planul expresivității în care efectele se manifestă într-o situație dată, în cadrul unui text închis — poezia respectivă — la nivelul afectivității supra- și intertextual, adică în cadrul textului deschis al operei întregi, spre întreaga cultură din care face parte, conotînd relația eros-thanatos ca intensitate a trăirii, ca ardere;

— alte poezii în care trecerile de la pers. IV la pers. II sînt nuanțări ale aceleiași „persoane generale" prin care poetul reprezintă destinul uman în esențialitatea sa: *Umblăm pe cîmp fără popas* (*Vară de noiembrie*);

— uneori pers. II generală exprimă, de fapt, un reflexiv pasiv: „Timpul ce iese din casă, / cît de ușor l-ai putea prinde iar / să-l

reţii cu un fir de mătasă." *(Estoril)* = s-ar putea prinde, ar putea fi prins etc.;

— poezii scrise aproape în întregime la pers. II generală, cu un conţinut metafizic şi existenţial de maximă intensitate, exprimînd o experienţă liminară: *Epitaf*, *Cetăţi*, *arhipelaguri*, *oceane*.

Ipoteza înlocuirii relaţiei de tip eu-tu-el / ea cu cea de tip unul-altul, acesta-acela, în care de ex. în dialog s-ar reliefa intersanjabilitatea eu-tu ca unul -altul reversibili, ar submina egocentrismul semioticii aşa-zis umaniste (de tip vechi), cu sistemu-i gramatical şi semantic pivotînd în jurul eului, egalizînd în schimb termenii ins-lume, eu-ceilalţi şi presupunînd dialectica lor. Dar aceasta este o problemă de filosofie care poate fi doar pusă în treacăt în această lucrare.

În poezia blagiană, identitatea se defineşte prin trăsături semice comune cu cele ale persoanei I, poetul, simţită ca atare de intuiţie şi deductibilă analitic, realizată prin sistemul de analogii şi omologii al noosferei. Identitatea blagiană = respectul tainei, paradoxie, selenar etc., etc.

Alteritatea este de două feluri: alteritate complementară, corespunzînd persoanei a II-a: femeia, pămîntul, anumite vietăţi etc., şi alteritate opusă, corespunzînd persoanei a III-a: dumnezeu, cerul, soarele etc. La Lucian Blaga nu există opoziţii propriu-zise de ostilitate. Opoziţia Î (identitate) vs A (alteritate) nu coincide cu expresia gramaticală a persoanelor. Astfel, dacă poetul i se adresează lui Dumnezeu cu „tu", din punct de vedere semiotic opoziţia corespunde persoanei a III-a, nu intră pe acelaşi plan cu „tu", iubita, care la rîndu-i poate fi la persoana a III-a, fără ca statutul ei semiotic de persoana a II-a să fie în esenţă modificat. Dar dacă opoziţia Î vs A nu coincide cu opoziţia persoanelor gramaticale manifeste, ea nu coincide obligatoriu nici cu opoziţia Subiect vs Obiect. Poetul ca identitate, ca persoana I, se imaginează şi se reprezintă ades în poziţie de obiect, situat în zona de sosire; asupra sa se exercită acţiunea unui actant care este A. Microtextele verbului *a cădea* vor aduce exemplificările în cauză.

De asemeni, în retorica blagiană se găsesc figuri de identificare şi figuri de alterizare, legate de opoziţiile aşa vs altfel, aici vs acolo, acum vs atunci etc., ca figuri de echivalenţă vs figuri de

Scanned with OKEN Scanner

transformare, respectiv disociere. Anumite aspecte ale acestei probleme au fost tratate şi în *Corola de minuni a lumii* [1]. Se cere aici să le adîncim.

Printre figurile de identificare, pe primul loc, firește, trebuie s-o semnalăm pe cea primordială, din poemul-program, în care acţiunea poetică se echivalează cu cea a luminii selenare, întru sporirea tainei. În acest microtext, evident, ecuaţia eu = luna nu semnifică eu = altul, sau altceva, sau altfel, deci nu I = A, ci dimpotrivă aici eul, prin analogarea sa cu luna, devine aşa-zicînd mai el însuşi, mai esenţialmente identic cu sine. În schimb, dacă în *Vreau să joc!* poetul exclamă: „Pămîntule, dă-mi aripi: / săgeată vreau să fiu să spintec / nemărginirea", el tinde să devină un altul, să fie altfel, mai liber decît oricînd în trecut. Este, aşadar, o figură de alterizare, dată ca dorinţă. Similar, în *Daţi-mi un trup voi munţilor*. Şi formele vorbale, adică indicativul în poezia-program opus subjonctivului respectiv condiţional-optativului în celelalte două mai sus citate, contribuie la exprimarea deosebirii între figura de identificare şi cea de alterizare, cu privire la persoana I. Spre a înţelege însă mai bine diferenţierea pe care o propunem, să ne oprim o clipă la poezia *Dorul*, în care apar ambele tipuri. „Aşa de tainic tu mi-o spui şi dornic, parc-aş fi / pribeag pe-un alt pămînt" este o figură de echivalare. Notăm că aici, ca şi în poezia-program, trăsătura semică de asemănare este manifestă prin ambreiorul „aşa", deci identificarea, similitudinea este subliniată intenţional. I se opune tipologic imaginea: „Mai cîntă-mi înc-o dată dorul tău, / să te ascult / şi clipele să-mi pară nişte muguri plini, / din care înfloresc aievea — veşnicii". Este o figură de alterizare: clipele se transformă în opusul lor, în veşnicii, sau, mai precis, acesta nu este un fapt împlinit, constatat, ca în primul microtext, cel de identificare, ci proiectat în viitor, ca dorinţă a unei „mutaţii", ca să folosim un termen blagian. De notat că în ambele microtexte, figurile sînt relativizate prin verbul *a părea*, întîi în forma derivată, adverbială „parcă", apoi ca verb plin, „să-mi pară". Această asemănare nu face decît să pună mai pregnant în relief deosebirea între figura de identificare („aşa") şi cea de alterizare („ceva" → „altceva").

[1] *Op. cit.*, pp. 206 şi u.

Nu trebuie însă să se deducă din exemplele de pînă acum că proiectarea în viitor ar fi o condiţie sau o caracteristică a figurii de alterizare. Este mai degrabă o particularitate a poemelor de tinereţe, Într-o poezie construită pe opoziţia atunci vs acum *(Calendar)*, figura de alterizare este dată ca fapt împlinit, prezent, exprimînd metaforic procesul de îmbătrînire ca proces în curs de desfăşurare: „Iată că părul meu se face / Ca o cenuşă ce-a înflorit". La microtextele de mai sus, putem adăuga exemple de poezii construite în întregime pe figura de identificare (echivalare): *Domniţele* respectiv pe cea de alterizare (disociere): *Cîntecul focului.*

În poezia lirică, şi în special în cea a lui Lucian Blaga, determinarea identităţii este desigur mult facilitată de expresia directă a eului. Emitem însă ipoteza că, în lipsa unui indicativ special, primul termen care apare într-un enunţ, deci *datul*, corespunde identităţii. Am încercat o aplicare a acestei ipoteze în studiul *Opoziţia semantică de alteritate în nuvelele „Moara cu noroc" şi „Comoara"* [1].

Alteritatea conotată feminin, apărînd adesea ca *tu* sau ca un constituent al lui *noi*, este binevoitoare, deci aliată a identităţii. Interesant însă, şi anumite animale, blînde sau nu, dar conotate prin „paradisiac", se ataşează în limbajul blagian categoriei „tu", indiferent de forma manifestă gramatical, deci ca aliat, în raport complementar cu identitatea (vezi, în partea a doua a lucrării, mai ales o seamă din microtextele lui *a veni*). Alteori însă animalul aparţine identităţii (de ex. *Mînzul*). „Conflictul" *sui generis*, opoziţia propriu-zisă se exercită între I şi două tipuri principale de A: cea divină, caracterizată prin trăsătura semică *acolo* superior, şi cea masculină, cu trăsătura *aici* sau *acolo* inferior.

La Lucian Blaga, insistăm, identitatea, ca rol poetico-filosofic, este de natură preponderent pasivă: de pacient, de primire, receptacol, centru, conotat chiar selenar feminin, de la analogia primă: lumina mea = lumina lunii, unde este activ doar în sensul potenţării, al intensificării, nu şi al transformării active, ca lumina altora. Ceea ce însă I primeşte este drămuit, incomplet, de unde aşteptarea, frustrarea, dorul, sensaţia de neumplut

[1] Vezi vol. *Slavici (Evaluări critice)*, Timişoara, Editura Facla, 1977, pp. 171—185.

Scanned with OKEN Scanner

de neîndestulare. El însuşi, adică I, suplineşte o incompletitudine; se face mai mare, mai adînc, mai frumos, mai durabil etc. Intră deci în joc opoziţiile de adversitate, de conjuncţie, de superioritate, subiacente celei fundamentale de alteritate. Opoziţia fundamentală o regăsim şi în distribuirea timpurilor. Astfel, celebra schemă de incidenţă a lui Wolfgang Pollak[1] reprezintă intruziunea alterităţii în identitate, adică ceva structural nou în situaţia dată. La Lucian Blaga, structuri de felul acesta apar relativ rar, fiind prin excelenţă de esenţa situaţiei epice. Mai des însă la Lucian Blaga receptorul este transformat, primind amprenta alterităţii, prin care devine *semn poetic*. Dar şi reciproca e adevărată: alteritatea poate fi impregnată sau transformată de forţa identităţii. Totuşi, la poetul nostru domină conotanta tranzitivă asupra celei reflexive, după cum sperăm că va reieşi mai convingător din analizele ce vor urma. Să nu pierdem din vedere că identitatea, ca o conotantă *sui generis*, se atribuie şi obiectelor în persoana a III-a a verbului care efectuează acte specifice persoanei I sau cu care eul se identifică metaforic.

NIVELELE TIMPULUI

Stilistica abordează în general problema verbului considerînd ca expresive diferenţele (abaterile) faţă de sistemul limbii, provocate de o emoţie şi avînd drept scop să provoace la rîndu-le

[1] W. Pollak, *Studien zum 'Verbalaspekt' im Französischen*, Wien, ed. R. M. Rohren, Verlag, 1960, pp. 129—140: „*Imparfait* şi *passé simple*, după cum se ştie, sînt contrastate adesea în aşa fel că este reprezentată o stare considerată ca dată sau o acţiune în curs *(imparfait)* şi o acţiune «incidată» *(passé simple)*", scrie el în introducerea capitolului 2 din partea a II-a. Şi mai departe vorbeşte de cazurile în care „acţiunea lui *passé simple* întrerupe acţiunea lui *imparfait*", precizînd apoi: „Schema sintactică şi caracterul ei relaţional mai specific sînt însă sesizabile: o stare fusese dată sau o acţiune în curs, cînd ceva determinat a intervenit".

Scanned with OKEN Scanner

o emoţie. La baza acestor cercetări la noi stă *Stilistica limbii române* de acad. Iorgu Iordan, una din lucrările clasice ale structuralismului european. La temelia expresivităţii timpurilor verbale se află schimbarea de timp, de unde în primul rînd înlocuirea trecutului prin prezent („prezentul istoric" sau „„dramatic") şi a viitorului prin prezent. [1] Aceste două valori expresive fundamentale sînt preluate de Gramatica Academiei, precum şi de stilisticieni ai limbii literare ca T. Vianu şi L. Gáldi. O idee preţioasă la acad. I. Iordan, care însă nu a fost folosită în cercetările de stilistică literară, este următoarea: „Dealtfel, cred că în general prezentul istoric (sau dramatic) corespunde mai bine perfectului simplu. Aici intervine ceea ce gramaticii numesc aspectul verbal, adică durata acţiunii". Şi se demonstrează că tocmai perfectul simplu şi nu perfectul (compus) consună cu prezentul istoric, pentru că „nu raportează acţiunea, din punctul de vedere al sfîrşitului ei, la momentul povestirii, ci o proiectează pur şi simplu în trecut, ne-o înfăţişează ca trecută, şi atîta tot" [2].

În poezia lui Lucian Blaga nu am detectat utilizări ale prezentului istoric sau dramatic propriu-zis; relatările despre trecut se fac la timpurile obişnuite; în general nu se află, decît poate cu caracter incidental, abateri importante de natură „expresivă" în domeniul timpului verbal.

Gramatica Academiei adaugă la valorile prezentului pe cea de a reda „acţiuni nesituate precis în timp faţă de momentul cînd sînt exprimate" prin „prezentul iterativ" şi „prezentul gnomic". Prezentul iterativ este des utilizat de Lucian Blaga. Specific poeziei sale este însă mai ales prezentul descrierii. După Gramatica Academiei, acest prezent nu este însă decît o varietate a prezentului istoric. Acest punct de vedere este însă greşit, întrucît consideră imaginarul ca un dat prealabil, constituit: „Poetul îşi *aminteşte* o privelişte pe care *a văzut-o* sau pe care *a imaginat-o* şi o descrie ca şi cum ar avea-o în faţă." [3]. Formularea este simptomatică pentru punctul de vedere tradiţionalist, care consideră poezia ca o reflectare decalată a unei realităţi obiective sau subiective şi nu ca o producere a unei realităţi *sui generis*, *în* şi *prin* procesul de enunţare.

---

[1] Iorgu Iordan: *Stilistica limbii române*, ed. cit., pp. 143—148.
[2] Iorgu Iordan, *op. cit.*, pp. 145 şi u.
[3] *Gramatica limbii române*, ed. a II-a, revizuită şi adăugită, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1966, vol. I, pp. 235 şi u.; s.n.

Scanned with OKEN Scanner

Cu privire la timpurile trecutului, valorile expresive obținute prin „înlocuirea" unui timp cu altul arătate de acad. Iorgu Iordan nu își găsesc aplicarea. Valorile imperfectului, grupate de Gramatica Academiei la punctul A, se găsesc și la Lucian Blaga; dintre acestea, valori expresive în sensul arătat sînt cele care constituie o abatere față de modul de acțiune: „Uneori verbele momentane sînt prezentate ca durative și apar la imperfect, pentru a le mări forța de evocare" [1]; și față de timpurile gramaticale: imperfectul cu valoare de perfect.

O problemă cu adevărat incitantă este cea a diferenței între perfectul compus și perfectul simplu. Pentru majoritatea lingviștilor, perfectul compus este mai expresiv decît perfectul simplu: „ori de cîte ori suntem încă subt impresia unui eveniment, care ne-a emoționat și care, din această cauză, pare a fi prezent, întocmai ca unul petrecut acum, cînd vorbim, recurgem la perfectul compus. Faptele indiferente, chiar dacă au fost săvîrșite numai cu puțin timp înainte de a începe povestirea, se exprimă prin perfectul simplu." [2] Gramatica Academiei relevă că „în literatură, perfectul simplu se întrebuințează numai în narațiuni; în dialog, pentru a evoca exact conversația, se folosește perfectul compus". [3] Este distincția operată de Émile Benveniste [4] între *histoire* și *discours*, cu aceeași repartiție a timpurilor și în franceză.

Despre valorile stilistice ale timpurilor se exprimă și Georges și Robert Le Bidois [5], vorbind despre un „*temps figuré*" opus lui „*temps propre*", Pentru cercetarea noastră ne interesează mai ales următoarele: discutînd forma verbală de „présent propre", gramaticienii francezi operează o distincție de ordin semantic între verbe care prezintă acțiunea: André sort, Georges lit, ca petrecîndu-se „en ce moment où je parle" și cele care prezintă starea, „soit l'état actuel resultant d'une action antérieure: Il est réveillé /... /, soit l'état habituel, la manière d'être plus ou moins con-

---

[1] *Gramatica Academiei*, pp. 236 și u.
[2] Iorgu Iordan: *op. cit.*, p. 150.
[3] *Gramatica Academiei*, p. 239.
[4] Émile Benveniste: *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Éditions Gallimard, NRF 1966, cap. *Les relations de temps dans le verbe français*, pp. 237—250.
[5] Georges et Robert Le Bidois: *Syntaxe du français moderne*, Paris, A. et J. Picard, 1968, ed. a 2-a, cap. *La transposition des temps*, pp. 421 și u.

stante et caractéristique: Il est grand, il est bon. Bien que l'état marqué ainsi par le présent se rattache manifestement au moment de la parole, il ne s'y enferme pas, il l'excède, il le depasse; ce moment de la parole, en somme, n'est qu'un point, tandis que la durée de l'état se peut figurer par une ligne."

Se ridică următoarele obiecţii: Între un verb punctual ca *a ieşi* şi unul durativ ca *a citi* există o vădită deosebire chiar la prezentul „propriu" în ce priveşte raportul între enunţ şi enunţare; de notat că, în prima ediţie, lucrarea semnată de G. şi R. Le Bidois a apărut cu mult înainte ca prin Jakobson preţioasa distincţie între procesul enunţului şi procesul enunţării [1] să se impună în cercetarea lingvistică. Sintacticienii francezi mai mult intuiesc deosebirea, opunînd, cum am văzut mai sus, un „moment de la parole", ca „point", lui „durée de l'état" ca „ligne". Dar şi un verb de acţiune ca „lire" este figurabil tot numai ca linie. Se impune să ne întrebăm dacă „momentul vorbirii" este obligatoriu reprezentabil printr-un punct. Este adevărat că există cazuri în care intervalul denotat de procesul enunţului depăşeşte intervalul denotat de procesul enunţării, dar ele nu se reduc la verbele de stare. Pe de altă parte, un verb de acţiune la prezentul în care intervalul enunţului depăşeşte pe cel al enunţării poate primi, prin chiar acest fapt, o conotaţie de verb de stare, adică de caracteristică a subiectului, astfel încît acţiunea performată să devină o trăsătură distinctivă a sa, un soi de atribut.

Utilizăm termenul de „interval" şi nu de „moment" întrucît considerăm că procesul enunţării nu se poate reduce la fiecare verb în parte, ci cuprinde totdeauna un întreg, un context delimitabil, fapt cu atît mai vădit la textul poetic, în care procesul enunţării coincide cu — şi *este* chiar unitatea de text, respectiv poezia.

Prezentul figurat la cei doi Le Bidois este cel pe care-l cunoaştem din orice gramatică: prezent general, istoric sau narativ, prezentul cu funcţie de viitor. Dar exemplele, ca şi la lingviştii români, subliniem, sînt prelevate aproape exclusiv din proză. Aceasta a fost de totdeauna un impediment în studiul stilistic aprofundat al funcţiei expresive a verbului în genurile literare dincolo de proza narativă. Un alt impediment mai rezultă din

[1] Roman Jakobson, *Essais de Linguistique générale*, trad. R. Riwet, Paris, Les Editions de Minuit, 1963, pp. 176—184.

Scanned with OKEN Scanner

faptul că şi stilisticienii care se bazează pe stilistica limbii consideră ca valori expresive ale diferitelor timpuri acele cazuri în care, printr-o anumită formă gramaticală, se redă alt raport temporal decît cel fundamental. Deci, în fond, expresivitatea este considerată ca abatere, ca diferenţă. Astfel, Ladislau Gáldi susţine: „Din punct de vedere stilistic, să subliniem valoarea expresivă a prezentului: această categorie temporală arată nu numai ceea ce se petrece în momentul real ori fictiv al vorbirii, ci poate prezenta diferite elemente *sub specie aeternitatis* (prezentul gnomic), prin prisma trecutului (prezentul istoric) şi chiar prin aceea a viitorului. Tustrele funcţii sînt cunoscute din limba vorbită, dar ele devin şi mai plastice în diferite stiluri literare.“ [1] Nu întîmplător însă exemplele comentate în continuare sînt din nou în proză. Acest punct de vedere, evident, nu este operativ pentru poezia lirică, în care funcţia poetică a prezentului constă tocmai în a *prezenta* „ceea ce se petrece în momentul *fictiv* al vorbirii“ (s.n.). Întrucît limbajul poetic nu oglindeşte direct un obiect exterior lui, nu are un referent cu o existenţă anterioară procesului enunţării, nu numai că momentul vorbirii este fictiv (întrucît repetabil la orice lectură sau aducere aminte) şi nu numai că „ceea ce se petrece“ (procesul enunţului) este fictiv, dar şi relaţia lor este inversată: enunţarea instituie enunţul. Am putea spune că limbajul poetic face să explodeze triunghiul semiotic al lui Ogden-Richards, desfăcîndu-i în evantai vîrfurile, desenul semnului poetic, aşa cum l-am prezentat în *Corola de minuni a lumii*, revendicîndu-se de la o geometrie mai complicată şi mai mobilă, neaplatizabilă, ceea ce implică şi o dialectică mai complexă a verbului. Prin faptul că limbajul poetic joacă un rol de avangardă în destrămarea iluziei unui semnificat prealabil existent — iluzie al cărei caracter determinat istoric a fost subliniat de R. Barthes şi alţii — stilistica poeziei se cere gîndită pe baze noi, diferite de cele ale prozei sau vorbirii orale, emotive, „expresive“.

Dacă în poezie enunţarea nu este povestirea, relatarea sau prezentarea unui enunţ preexistent, ci chiar modul de constituire şi de existenţă al enunţului, orice limbaj are un caracter scenic şi, în acest sens, nu întîmplător am propus termenul de „regie a textului“ ca titlu general al analizelor stilistice la (micro) texte.

[1] L. Gáldi, *Introducere în stilistica literară a limbii române*, ed. cit., p. 60.

Scanned with OKEN Scanner

Semnul teatral se constituie ca „realitate" teatrală numa şi numai prin desfăşurarea procesului de creaţie scenică. În artele spectacolului: teatru, operă, balet, mimă etc., dialectica semnificare-semnificaţie devine publică; este evident că preliminariile: textul dramatic sau partitura, scenariul, coregrafia, la fel ca şi repetiţiile etc., nu sînt încă opera teatrală. De-abia spectacolul ca rezultat al preliminariilor amintite, maturizate şi sintetizate sub, forma unei convenţii totale a jocului, se constituie în operă de artă. În cadrul spectacolului, arta teatrală este definibilă, în sens larg ca arta transformării necontenite a semnificării în semnificaţie. Dar, arte temporale prin excelenţă, la artele spectacolului semnificaţia (creatul) odată instituită *în* şi *prin* actul de semnificare (creaţie) şi dispare: nu putem contempla de două ori exact acelaşi spectacol. Poate nicăieri mai bine decît la teatru nu se învederează melancolia heracliteană! În felul acesta poezia este mai degrabă comparabilă cu cinematograful prin fixarea semnificantului şi în consecinţă prin posibilitatea reiterării lecturii respectiv a vizionării filmului. Credem că acum şi specificul prezentului ca timp propriu prin excelenţă limbajului liric se poate înţelege ca *prezentare* şi *reprezentaţie* (nu *reprezentare*, nu *re-prezentare !*). Deci actualitatea poetică trebuie înţeleasă în sensul ei de bază: *in actu*, fapt care face ca şi neglijarea în genere a problemei verbului în studiile de stilistică să nu mai poată dura.

Dar cu aceasta, problema valorii timpurilor încă nu s-a rezolvat, şi în special problema prezentului, timp dominant în poezia lui Lucian Blaga ca şi în poezia secolului nostru, în general.

Propunem următoarea soluţie: considerăm ca bază unitatea între enunţ şi enunţare, adică intervalul de timp cuprins între spaţiile albe care instituie corpul unei poezii, respectiv intervalul de timp designat între primul şi ultimul termen purtător de valori temporale: timpuri şi aspecte verbale, adverbe de timp etc. Acest interval constituie dimensiunea cronologică a planului iconic. În *Unicornul şi oceanul*, de pildă, ea coincide cu durata dintre momentul în care „unicornul s-abate la mal" şi cel în care „se-nalţă de spaimă-n paragini / cînd taina se sfarmă la margini", respectiv momentele în care aceste fapte se enunţă: de la primul la ultimul distih, între pragul liric şi final. Aşadar, enunţul şi enunţarea se acoperă (este de la sine înţeles că utilizăm termenii în sensul lui Jakobson) în această poezie. Succesiunea de acte se desfăşoară în ordinea în care sînt spuse, fapt evi-

Scanned with OKEN Scanner

denţiat şi de regia în distihuri, cuprinzînd, în cîte o frază, o fază din acţiunea designată: mişcarea unicornului spre ocean, confruntarea lor, retragerea unicornului. Acest prezent al succesiunii, în care fiecare verb indică o etapă a acţiunii întregi, are evident anumite asemănări cu prezentul istoric, deosebirea fundamentală fiind că prezentul de succesiune în poezie face ca enunţul să ia fiinţă odată cu enunţarea şi să dispară cu ea, pe cînd prezentul istoric presupune o acţiune sfîrşită, un eveniment prealabil constituit, chiar dacă tot fictiv, ireal. Deci opoziţia nu este atît între prezent şi trecut, cît între enunţ în curs de constituire *(geschehend)* vs constituit *(geschehen)*. Forma de prezent istoric, deci enunţarea constituitului *ca şi cum* s-ar constitui — de fapt, e vorba de o reconstituire — este un procedeu, o tactică, pe cînd în poezie, aceeaşi opoziţie ţine de esenţa textului, de strategia sa.

Cu totul alta este situaţia în poezia *Cîntăreţi bolnavi.* Ni se înfăţişează aici o unică acţiune: procesiunea cîntăreţilor, dar spre deosebire de precedenta poezie, aceasta a început într-un moment nedefinit înainte şi va continua, indefinit şi identică sieşi, şi după enunţul textual. Deci, intervalul enunţului transcende intervalul enunţării în ambele sensuri: trecut şi viitor. Dacă în *Unicornul şi oceanul* fiecare act este înfăţişat ca desfăşurîndu-se şi desfăşurat, în sensul că actul următor îl „încheie", îl „perfectează" pe cel precedent, el neputînd să înceapă decît după ce celălalt s-a săvîrşit (relaţia fiind cea designată obişnuit în limbă prin adverbul „apoi"), aici dimpotrivă nici unul din acte nu se încheie, iar acţiunea nu se săvîrşeşte, ea fiind prin excelenţă „imperfectivă" (relaţie designată în limbă prin adverbul „întruna"). Este interesant să comparăm în cele două poezii determinările circumstanţiale de timp. În *Cîntăreţi bolnavi*, situaţia este simplă: *„de-a pururi"* indică fără echivoc perpetuarea nesfîrşită a acţiunii de a merge, deci instituie pe plan iconic extinderea intervalului temporal designat. În schimb, în *Unicornul şi oceanul*, chiar în centrul textului, s-ar părea că ne întîmpină o explozie a timpului care dilată intervalul cronologic într-o durată ce-l depăşeşte. Dar să privim cu atenţie *litera* textului, căci spiritul textului de aici şi numai de aici este generat: „o clipă cît anul" compară două intervale diferite, dar precis determinate şi măsurabile: un an înseamnă desigur mai mult decît o clipă, dar nu veşnicia, nu „de-a pururi": un an are un început şi un sfîrşit.

Scanned with OKEN Scanner

Am vorbit în lucrarea noastră precedentă despre praguri lirice de tip „intră" şi de tip „umblă" [1]. Este evident că tipurile de prezent discutate pot fi catalogate la fel: tipul „intră": unicornul apare pe scenă, ieşind din culisele spaţiului alb al tăcerii, în clipa cînd se rosteşte — se scrie — enunţul; tipul „umblă": cîntăreţii se află demult în scenă, împlinind acţiunea lor, independent de momentul cînd se ridică cortina enunţului şi apoi se lasă, în timp ce actorii continuă să joace. Tipul „umblă" are o anumită înrudire cu prezentul gnomic, asemănîndu-se şi deosebindu-se în măsura în care atemporalul se aseamănă şi se deosebeşte de nesfîrşit.

O a treia situaţie ne întîmpină de pildă în poemul *Vară*, în, care fiece act este prezentat ca desfăşurîndu-se pe întreaga durată a enunţului poetic (a actului de enunţare) şi numai în acest interval, fiind în relaţie de simultaneitate cu celelalte. Este situaţia designată în limbă prin adverbul „totodată". Aici însă, în mod fatal, între enunţ şi enunţare există un decalaj, enunţarea neputînd fi decît succesivă, chiar pentru enunţuri de simultaneitate. Aşadar, aici fiecare act designat de prezent ca timp verbal durează exact cît intervalul întregului enunţ poetic; el începe şi se termină în intervalul spaţiului grafic, adică al corpului poeziei.

Cele trei tipuri se pot împleti în aceeaşi poezie, alcătuind o perspectivă dinamică a sincroniei. Să subliniem din nou că prezentul în poezie nu aduce trecutul în faţa noastră, nu-l resuscită, ci îl creează, este prezentul unui enunţ care nu există decît *în* şi *prin* enunţare. Există un timp cronologic „spaţializat", vizualizat şi un timp ritmic, cinematizat. Pe baza celor trei feluri de prezenturi: prezentul continuu, prezentul momentan sau de etapă şi prezentul extins sau extensibil, se poate construi o regie a imagi-

---

[1] *Op. cit.*, p. 164. Arătam că, în cazul pragurilor lirice de tip „umblu", se prezintă o situaţie în curs de desfăşurare, pe cînd în cazul celor de tip „intru" se presupune o situaţie prealabilă diferită. „Este deci un fenomen de predicţie la stînga, o deschidere la stînga a mesajului verbal (deci spre „înainte" de pragul liric). De obicei, problemele deschiderii mesajului se studiază ca deschidere la dreapta, deci spre ceea ce urmează „după" finalul non-cloturat. Dar efectul de *feed-back*, atît de important pentru înţelegerea poeziei de tipul celei practicate de Blaga, este tocmai caracterizat prin direcţia sa „retro" deci de la dreapta spre stînga enunţului verbal în forma sa grafică normală". Nu numai finalul poeziei poate crea o prelungire sugestivă, ci şi începutul ei. Evident, aceste precizări ne pot servi şi la caracterizarea tipurilor de prezent discutate aici.

Scanned with OKEN Scanner

narului, în relaţie şi cu spaţialul şi cu alte timpuri (de ex. imperfectul — creator de distanţare, de fundale, de perspectivă, de evocări nostalgice, „doinite").

În analizele care urmează am putea nota cu P 1 prezentul continuu, care coincide cu întregul enunţ, de ex. *Vară*; cu P 2 prezentul care acoperă o etapă, o fază a enunţului, de ex. *Unicornul şi oceanul*, şi cu P 3 prezentul extins sau extensibil, care trece dincolo şi dincoace de enunţ, de ex. *Cîntăreţi bolnavi*. Grafemele acestea ar aduce un spor de claritate. Le vom folosi, de la caz la caz, după necesităţile analizei.

Viitorul ca formă „literară" (standard) are o tonalitate asertivă, de certitudine. Iată cîteva din funcţiile sale:

— indică prelungirea unei acţiuni prezente, fără să constituie o diferenţă esenţială faţă de aceasta, deci fără să se înscrie în opoziţia semantică acum vs atunci. Cîteva exemple: „După douăzeci de ani trec iarăşi pe-aceleaşi uliţi /... / Nedumerit turnul se va uita două ore în urma mea, / pînă m-oi pierde din nou sub dunga apusului" (*Sat natal*). În cazul acesta, viitorul precizează doar intervalul plimbării: două ore, rămînînd în cadrul enunţului textual (P 1); se situează pe plan iconic, avînd un caracter similireal. Alteori indică un proces simbolic, metaforic, dar tot ca o prelungire a prezentului, fără a i se opune în esenţă: „Tu, fată frumoasă, vei rămînea / tărîmului nostru o prelungire / de vis, iar printre legende / singura adevărată amintire." (*Catrenele fetei frumoase*). Acest catren final este consecinţa firească a definirilor metaforice ale frumuseţii feminine introduse prin: „O fată frumoasă e..." în catrenele II, III, V, VII, VIII şi IX. Chiar dacă forma gramaticală e de viitor, din punct de vedere semiotic microtextul se încadrează în P 3, fapt accentuat şi prin termenul „prelungire" şi prin sensul de continuare al verbului *a rămînea*. În construcţii condiţionale, viitorul exprimă consecinţa sigură a unui act ipotetic prin care se „argumentează" poetic o aserţiune la prezentul permanenţei: „Frumuseţea ca şi zborul şi iubirea / de cenuşe-şi leagă firea. / De-i ştergi fluturelui praful, nici o boare — / nici o vrajă nu-l vor face să mai zboare." (*Lîngă un fluture*). Şi aici viitorul este o confirmare a prezentului;

— se distinge de prezent, instituindu-se în opoziţie semantică acum vs atunci, asertînd o acţiune viitoare, cu un ton aşazicînd „profetic". Este destul de frecvent în poeziile de tinereţe

Scanned with OKEN Scanner

ca presimţire a morţii (vezi *Gorunul*, *Frumoase mîni*, *O toamnă va veni*), poezii prea cunoscute spre a mai necesita citarea;

— tot distingîndu-se de prezent, mai precis de starea prezentă, poemul putînd cuprinde şi alte timpuri gramaticale, viitorul apare ca imagine paralelă cu prezentul. Poate fi analogic cu starea prezentă, deci între prezent şi viitor se instituie figura de identificare (echivalare): „Într-un amurg, sunt ani de-atunci, mi-am zgîriat / stăruitor / în scoarţa unui arbor — numele — // cu slove mici, stîngace şi subţiri. / Azi am văzut din întîmplare / cum slovele-au crescut din cale-afară — uriaşe. / Aşa îţi tai şi tu copilo numele / în inima-mi supusă / mărunt, mărunt, ca un ştrengar. / Şi după ani / şi ani de zile-l vei găsi / cu slove-adînci şi uriaşe." *(Cresc amintirile)*. Alteori, viitorul este disanalogic cu prezentul, constituind figura de alterizare, de disociere: „Sunt ca o moară lîngă rîu. / Obişnuitu-s-a gîndul / să doarmă în mine / vîrste de-a rîndul. // Sunt ca o moară lîngă rîu, / la poalele grindului. / Roţile mele bat / în undele timpului. // Sufletul meu / se va trezi cîndva, / cînd pietrele mele / n-or mai umbla." *(Moara)*.

Forma „familiară" (limbă vorbită) de viitor are, spre deosebire de forma „literară", o coloratură mai afectivă, de participare vie: „Şi mi-e teamă / c-o să cadă — visătorul." *(Visătorul)*. Viitorul redă aici nu un fapt împlinit, ci o posibilitate, decurgînd din situaţia prezentă: frămîntul păianjenului — simbol al poetului — ce ia, în vis, propriu-i fir drept rază de lună şi încearcă să urce spre cer.

Forma arhaizantă, cu iz folclorizant, apare destul de rar. Iată o imagine cu caracter vizionar, cu accentul pe reprezentarea vie, dinamică a procesului; viitorul e dat aici ca certitudine: „S-a pierde în munte , s-a pierde, / uitîndu-şi de mumă şi moarte. // S-a duce tot mai adînc, pînă unde / se-nchid toamna şerpii subt stîncă." *(Haiducul)*.

Notabil ni se pare faptul că, în unele microtexte, diferenţa de tonalitate între forma „literară" şi cea „familiară" a viitorului ca asertiv vs afectiv serveşte unor nuanţări deosebit de subtile. Iată de pildă cum prin acest procedeu se face trecerea de la afirmarea constatativă la identificarea sufletească a actantului enunţării cu actantul enunţului: „În zori, cînd ziua va aprinde noaptea, / cînd scrumul nopţii o să piară dus / de-un vînt spre-apus, / în zori de zi aş vrea să fim şi noi / cenuşă, / noi şi — pămîntul." *(Noi şi pămîntul)*.

Scanned with OKEN Scanner

Forma „solemnă", arhaizantă apare în mai multe variante:

a. *cu inversiune:*

— caracter profetic: din prezent se afirmă un fapt viitor, ca sigur, dar nu decurgînd din situaţia prezentă; prin evenimentul viitor se schimbă existenţa actantului (dar nu propriu-zis fiinţa sa): „Eu singur le zic: Fiţi liniştiţi! Odată cu zorile / cădea-vor întîi nu oameni, ci florile " (*1917*);

— forma „standard" şi forma cu inversiune se opun ca iconic vs simbolic; se produce un salt calitativ al fiinţei chiar, prin trecerea din planul simili-real al lui „aici" în cel în care „aici" recuperează pe „acolo" (celălalt tărîm, „acolo" superior). În felul acesta, gestul devine, odată cu forma inversată de viitor, ritual, orientat spre un scop mitic; în exemplul de mai jos se vede că viitorul „iconic" poate fi detaliat (reprezentat), pe cînd viitorul „simbolic" (ritual-profetic) apare ca o ultimă finalizare, fără vreo continuare, fără o „istorie" posibilă: „Vom lăsa în urma noastră cugetul, cetăţile, / şi-om stîrni din aşternuturi / roşii vietăţile./ Veveriţa, coadă lungă, / sare ca o flacără" etc., deci viitorul se transformă în prezent al reprezentării vii, dinamice vs „Sus, la capătul baladei, / arşi de sete fără leac, / încorda-ne-vom săgeata / după nori — prin vînt de veac." *(Corn de vînătoare)*;

b. *cu va* [*invariabil + conjunctiv*:

— are un caracter profetic, exprimînd un destin, o împlinire, o misiune. Păstrează ca o conotantă ceva din sensul lexical al lui „a vrea", dar nu ca voinţă personală a actantului, ci a unei forţe impersonale, care-l împinge, îl obligă la efectuarea actului: „Va să desferece duhul pădurii / şi şipote negre cari cîntă." *(Haiducul)*. Dealtfel, în poezia *Haiducul* se opun trei forme de viitor cu valorile lor care devin chiar semiotice (este, credem, singurul caz la Lucian Blaga, cînd valorile semiotice se distribuie în jurul formelor gramaticale strict delimitate ale unui timp verbal): forma literară = obligativitatea actelor: „Va trebui să taie de-acum / potecile toate de-a curmezişul"; forma folclorizantă (cu elidarea lui *v*) = narareа succesivă a actelor, avînd ceva ritualic; e un fel de aorist în viitor, corespunzînd prezentului de fază (P 2): „S-a pierde..." etc., forma solemnă arhaizantă = obligativitatea ca finalitate, ca scop ultim al actelor rituale: înfăptuirea actului magic: „Va să desferece..." etc.; forma familiară = enunţătorul se solidarizează

Scanned with OKEN Scanner

afectiv cu actantul enunțului; se sugerează sentimentul de însingurare care-i cuprinde pe cei din afara scenei ritual-magice, nu pe executorul actelor de magie: „N-o să-l mai vadă nimeni cu anii", deci se exprimă prin forma familiară sentimentele obișnuite ale celor ce nu sînt „aleși"; versurile ultime enunță din nou prin forma folclorizantă a istorisirii moartea eroului după împlinirea misiunii sale sacre, în recluziunea totală, în tovărășia doar a păsărilor morții: „Numai de sus pretutindeni / l-a dovedi cu țipăt uliul / și buha cu scurte jelanii."

Trecem acum la prezentarea unor aspecte stilistice relevante ale perfectului compus:

forma inversată:

Ca și viitorul cu formă inversată, perfectul compus are un caracter solemnizant, arhaizant. Apare mai ales cu începere din volumul *La cumpăna apelor*, în poemele cu caracter de micromituri. Putem spune chiar că servește drept marcă a situării pe plan mitic, mai ales cînd este în poziție de prag liric: „Intrat-a o boală în lume, / fără obraz, fără nume," *(Boală)*. Situat în corpul textului, are de obicei un efect de consonanță, de armonizare cu contextul de ceremonial solemn: „Purces-am în lume / pe punți de baladă" *(Cîntăreți bolnavi)*;

pasivul reflexiv:

Într-o seamă de cazuri, verbe care din punct de vedere gramatical se găsesc la pasivul reflexiv, primesc în microtextele respective conotații active. Pe de o parte, prin determinări adverbiale privind modul de executare a mișcării, acțiunea este reprezentată viu în dinamica ei, accentul punîndu-se pe proces (aoristic) deopotrivă ca pe rezultat (perfectiv); pe de altă parte, deși structurile fără precizarea agentului cauzativ sînt obișnuite în limba standard („expoziția s-a deschis ieri", citat de Gramatica Academiei)[1], eludarea agentului este, în contextul poetic, simțită ca un gol care poate fi imaginativ umplut fie prin prezența unei puteri miraculoase care acționează, fie prin capacitatea — tot quasi-miraculoasă — a inanimatelor de a acționa, mai ales dacă microtextul subliniază caracterul imobil al obiectului. Exemplul cel mai

[1] *Gramatica Academiei*, vol. I, p. 208.

pregnant: „O poartă de piatră / încet s-a închis“ *(Munte vrăjit)*. Microtextul acesta este remarcabil şi prin faptul că el conţine singurul perfect compus într-o poezie scrisă la prezent;

cu negaţie şi adverbul „niciodată“

Structură destul de frecventă, instituind o opoziţie de superioritate a viitorului faţă de trecut: „O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat!“ *(Vreau să joc!)* Orientarea intenţională este spre viitor (viitorul e considerat superior trecutului, apare ca realizare plenară a unei tentative eşuate în trecut). Se remarcă structurile de acest tip cu verbul *a vedea* în *Mi-aştept amurgul, Nu-mi presimţi?* etc.

Completăm cele de mai sus cu cîteva probleme ale stilului blagian, legate de folosirea perfectului simplu.

Toţi stilisticienii sînt de acord cu caracterul neexpresiv şi ca atare puţin sau chiar deloc „poetic“ al perfectului simplu: „perfectul simplu, cu sprinteneala lui, dar şi cu acel caracter informativ din care patima lipseşte“ [1]. La fel, L. Gáldi [2] şi mulţi alţii.

În scrierile sale teoretice, Lucian Blaga utilizează perfectul simplu (evident, rar) cu valoarea unui act încheiat în trecutul foarte apropiat: „Vom accentua mai întîi că relaţiunea, pe care tocmai o făcurăm...“ [3]. Deci, cu valoarea sa actuală în limba vorbită: „Pentru cei care îl folosesc în vorbire, perfectul simplu exprimă o acţiune terminată de curînd.“ [4]. Aşadar, dacă perfectul compus pune accentul pe împlinirea faptului şi pe fapt, dimpotrivă perfectul simplu aşază accentul pe eveniment, pe act (de diferenţiat faptul de act).

Perfectul simplu începe la Lucian Blaga să-şi recîştige valoarea sa stilistică expresivă în contrast cu o literatură în care prezentul şi imperfectul dominau. Deci perfectul simplu, care este, în epocă, convenţional în proză, este dimpotrivă non-convenţional în poezie (unde domină prezentul şi imperfectul), validîndu-şi valoarea sa semantică esenţială în limbă: aceea de a reda procesul în momentaneitatea desfăşurării sale [5] şi nu funcţia sa „literară“,

[1] D. Caracostea, *Studii eminesciene*, p. 357.
[2] L. Gáldi, *Introducere în stilistica literară a limbii române*, p. 64 şi u.
[3] Lucian Blaga, *Spaţiul mioritic*, p. 12.
[4] *Gramatica Academiei*, vol. I, p. 238.
[5] Gustave Guillaume, *Temps et verbe. Théorie des aspects et des temps* Paris, Librairie Henri Champion, 1965, pp. 61 şi u.

Scanned with OKEN Scanner

„expresivă" de a relata, de a povesti o succesiune de acţiuni. Verbul la perfectul simplu este prin excelenţă activ, pe cînd verbul la imperfect are ceva de stare; de aceea se spune: cerul era albastru, dar nu şi: cerul fu albastru. Dar cînd un poet îndrăzneşte şi o spune, realizează mare poezie.

Notaţiile noastre cu privire la perfectul compus şi perfectul simplu în funcţii stilistice în poezia lui Lucian Blaga se cer completate cu cîteva consideraţii asupra imperfectului.

Tot atît de unanimi sînt stilisticienii şi în a considera imperfectul un timp deosebit de expresiv, el fiind „un mijloc de trăire în trecut" [1].

Imperfectul alcătuieşte fundalul pe care se profilează acţiunile de prim-plan designate mai ales prin prezent, perfect simplu sau perfect compus, cu care aşadar intră în opoziţie semantică de alteritate, imperfectul fiind caracterizat prin trăsătura semică „depărtare". Aceasta corespunde „schemei de incidenţă" (vezi W. Pollak) interpretată din punctul de vedere al semioticii poetice.

Imperfectul este timpul verbal care sensibilizează linia privirii, dînd perspectivă şi adîncime întregului crono-spaţial. De aici şi caracterul „evocativ", „pitoresc", „de trăire vie" atribuit lui de diferiţi cercetători ca tot atîtea valenţe expresive ale structurii semantice de alteritate. Pentru limbajul poetic românesc se adaugă latenţele muzicale oferite de limbă prin armonia sonoră surdinată a terminaţiilor imperfectului care sună ca un fel de *perdendosi*, în contrast cu sonorităţile dure ale perfectului simplu, la care *rularea* lui *r* pare să fire redarea pe plan fonologic a *rulării* evenimentului în curs, sau cu sonoritatea închisă a perfectului compus.

Faptele acestea sînt deosebit de evidente în *Cîntecul brumelor, urmelor*. Cantabilitatea nostalgică a imperfectelor din strofele mediane împinge gesticulaţia descrisă într-un spaţiu simili-mitic, în care labirintul şi edenul se confundă în inocenta suavitate a zăpezii.

Spre deosebire, deci, de ceilalţi cercetători, susţinem că imperfectul este creator de distanţă, că el adînceşte perspectiva, îndepărtînd acţiunea la imperfect într-un spaţiu uşor înceţoşat, în care lucrurile îşi îndulcesc conturele. Cel puţin în poezia lui Lucian Blaga această realitate este evidentă. Nu ne propunem să

---

[1] D. Caracostea, *op. cit.*, p. 349; similar, mulţi alţii.

Scanned with OKEN Scanner

facem semiotica timpurilor verbale în sistemul limbii române; dar oare imperfectul poveştilor, al jocurilor de copii, al baladelor nu se explică mai satisfăcător prin trăsătura semică de alteritate respectiv îndepărtare, acţiunea petrecîndu-se mereu pe alt tărîm, cel al imaginarului? Cînd copilul sau povestitorul trece de la prezentul şi perfectul compus/simplu al vorbirii sale normale, pragmatice la imperfect, nu apare acesta ca marca îndepărtării de realul cotidian şi a plonjării în fabulos?

În poezia discutată, *Cîntecul brumelor, urmelor*, momentele temporale desemnate de structura: mai-mult-ca-perfect + perfect compus, care încadrează versurile la imperfect, marchează începutul şi sfîrşitul, redînd cauzele apariţiei şi dispariţiei spaţiului alb evocat, fapt accentuat de prefixele „în-" şi „des-": „îngheţase" — „dezgheţase roua". Ultima strofă la prezent marchează momentul enunţării, subliniind distanţarea contemplativă, decantată cu o privire plină de dor, faţă de trecutul evocat în prealabil. Acest trecut însă — fapt deosebit de important — constituie un volum, în care valorile semantice gramaticale ale timpurilor verbale sînt etajate într-un mod diferit faţă de succesiunea lor lineară în limbajul standard. Aceste valori temporale sînt redistribuite prin actul semiotic al discursului poetic. Astfel, timpul cel mai depărtat în timp dacă se poate spune aşa, mai-mult-ca-perfectul, se apropie de privitor (cititor) purtînd acţiuni de prim-plan, cauzative, urmate de efectul lor, fireşte la perfectul compus, acesta marcînd şi prin sensul lexical al verbelor din versurile în oglindă construcţia şi destrucţia peisajului evocat: „Brumele s-au născocit" vs „Brumele s-au nimicit". Acest cadru limitează durativitatea imperfectului, aşa încît nu caracterul nesfîrşit al acţiunii este esenţial, ci estomparea conturului cronologic, dovadă că toate imperfectele („încremeneau", „era", „lăsau", „însemnau") sînt simultane între ele.

Această distanţă dătătoare de perspectivă între perfect simplu/compus şi imperfect este foarte pregnantă în cazurile, specific blagiene, ale dedublării aceluiaşi verb la două timpuri. Aşa se întîmplă în versurile: „Apoi la ora bufniţei / cu pas zăbavnic şi purtat de-un gînd // în văile acestea *a ieşit*. Din peşteri de nelume / *ieşea* să-mpartă-ndemnuri, poate nume." (*Întîia Duminică*, s.n.). Opoziţia este, evident, numai şi numai a punctului de vedere, care consideră acţiunea întîi „epic", ca un moment consecutiv, dovadă şi adverbul „apoi", aducînd-o în prim-plan, în faţa ochilor

Scanned with OKEN Scanner

contemplatorului prezumtiv, pe urmă imediat în continuare, plasînd-o în domeniul ipotezelor („poate"), liricizînd-o. Şi aici, imperfectele sînt simultane între ele, designînd o simili-realitate voalată mitic, în care sînt prezente toate trăsăturile alterităţii: altul, atunci, acolo. Termenul identitate nu este aici marcat printr-un prezent, în care momentul enunţării se proclamă pe sine ca atare, ca în finalul din *Cîntecul brumelor*, *urmelor*, ci aparţine aceluiaşi actant şi aceleiaşi acţiuni: autorul enunţării se eclipsează în favoarea eroului enunţului, care trece pe prim-plan, ca identitate EL (Dumnezeu) în acţiune, care se desfăşoară în propriul său *aici* şi *acum*, prin consecutivele verbe la perfect simplu şi perfect compus: „se odihni-ndelung", „Apoi / ... / a ieşit", pe cînd imperfectul îl mută în alteritate, întrucît se face simţită raza privirii autorului enunţării de *aici* (din enunţare-text) pînă *acolo* (în enunţ-imaginar). Acţiunea nu este numai văzută, ci şi simţită, interpretată, deci există o diferenţă între identitatea actantului enunţării şi cea actantului enunţului. Imperfectul, aşadar, este marca acestei diferenţe, a acestei distanţe.

Caracterul de fundal al imperfectelor este evident şi în *Romanul furtunii*, atît ca prag liric: „Furtuna se vestea pe dealuri", cît şi ca acţiuni iterative, plasate în depărtare spaţială faţă de perechea protagonistă (a enunţării şi a enunţului deopotrivă): „De cîte ori prin văi un trăsnet mai lovea, / neştiutor de bezne crinul alb pocnea, / ca să-nflorească", pe care se profilează în prim-plan actele naturii şi ale perechii, redate la perfect compus şi perfect simplu.

Caracterul acesta de reprezentare vie în prim-plan se datorează facultăţilor dinamice ale perfectului simplu, care au fost bine sesizate de G. Guillaume: „L'image verbale se présente RÉELLEMENT arrivante / ... / sans jamais pourtant se presenter *déjà* arrivée" [1]. În schimb, concepţia lui G. Guillaume despre imperfect: „l'image verbale est une image qui, d'instant en instant, opère sa réalisation, en sorte que, en quelque point de son déroulement qu'on la considère, elle se divise en deux parties, l'une déjà accomplie (dans la perspective *réalité*) et l'autre inaccomplie qui figure dans la perspective *devenir*" [2] nu explică suficient.

---

[1] G. Guillaume, *op. cit.*, p. 15.
[2] *Idem*, p. 61.

Scanned with OKEN Scanner

poziția de fundal a imperfectului, mai satisfăcător lămurită prin schema de incidență a lui W. Pollak, deși acesta din urmă greșește atribuind imperfectului o expresivitate stilistică în sine.

Expresivitatea stilistică, precum am văzut, depinde de evoluția procedeelor și, după o perioadă a romanelor la prezent, de pildă, întoarcerea la perfectul simplu va fi plină de prospețime — și invers, Dacă însă există într-adevăr o expresivitate, aceea e în primul rînd a perspectivei temporale, ca variantă poetică a schemelor de incidență, sesizabilă într-un fel cu totul aparte în poezia lirică, cea apropiată de afecte și de tendința mitizantă a cugetului uman.

Sentimentul timpului se traduce în primul rînd prin atitudinea față de cele trei mari zone ale cronologiei: trecut-prezent-viitor și prin relația stabilită între ele. Unele aspecte ale acestei probleme le-am tratat în lucrarea noastră *Corola de minuni a lumii*, atît la secvența despre motivul timpului cît și la cea despre opoziția de alteritate acum vs atunci [1]. Vom completa cele spuse, indicînd modurile principale în care în poezia lui Lucian Blaga sînt concepute raporturile fundamentale trecut-prezent-viitor.

OPOZIȚII TEMPORALE

Constatăm următoarele configurații:

prezent-trecut-viitor:

1. raport analogic: privirea se îndreaptă spre trecut și apoi spre viitor, constatînd un raport analogic, ca o oglindă a trecutului în viitor, de obicei concomitent cu o mutare din categoria non-uman în uman: *Cresc amintirile*, *Cînele din Pompei*. (T ≈ V);

2. raport de contrast: deschidere, de obicei bruscă, prin salt, spre viitor, care se opune puternic și total trecutului foarte apro-

[1] Alexandra Indrieș, *op. cit.*, pp. 63—71, respectiv 206 și u.

piat, despărțit de o linie, pe cît de subțire, pe atît de dură și de clară, tranșantă: *Schimbarea zodiei* (T vs V);

prezent-viitor:

1. continuitate, intensificare: viitorul este dedus firesc din prezent, apărînd ca o intensificare a sa, cu aceleași semnificații și același semn axiologic, afectiv, cu notă depresivă în *Paradis în destrămare*: „Noaptea îngerii goi / zgribulind se culcă în fîn / ... / odată vor putrezi și îngerii sub glie". Viitorul mai apare uneori ca efect al acțiunii prezente, de ex. ca răsplată a unui efort: „Salută tu — anul ! — Răstoarn-apoi brazda / și-ntinde-o visînd pînă-n soare-răsare. / În palma ta rodul cădea-va deplinul..." *(Monolog)*. În felul acesta, viitorul apare firesc și ca obiect al dorinței în *Ardere:* „Al seminției mele cel din urmă sînt / ... / unde și cînd găsi-voi singurul cuvînt..." Dacă evoluția se face spre bine sau spre rău nu e esențial, ci faptul că oricum viitorul apare ca o potențare a datelor prezentului, ca o augmentare a lor, deci se află în opoziție semantică de superioritate. (P < V);

2. viitorul ca amintire: prezentul este proiectat în viitor, unde va deveni trecut, deci prezentul este trăit cu conștiința transformării sale iminente în trecut, prin curgerea sa spre viitor: „Ne-om aminti cîndva tîrziu / de-această întîmplare simplă..." *(Risipei se dedă florarul)*. (P → V = T);

3. viitorul în contrast cu prezentul, de ex. în *Noapte la mare*, enunțurile febrei de a trăi (cinci strofe) în contrast cu cele ale odihnei ce va veni (două strofe); la fel în *Glas de seară*, seriile enunțurilor viață vs moarte. (P vs V);

4. viitorul intențional: proiect sau program al unor fapte care urmează să aibă loc (de obicei fără certitudinea realizării și fără determinarea momentului sau condițiilor): *Vreau să joc! Mi-aștept amurgul, La curțile dorului* etc. (P Ⓥ);

5. viitorul generativ: viitorul se află ca un făt în formare în sînul prezentului (opoziția semantică de incluziune): *Gorunul, Floare de viță* etc. Acest mod de tratare a timpurilor este specific perioadei istorice, dovadă că îl discută cu atenție deosebită și Carlos Bousoño [1], cu exemplificări din Antonio Machado și din propria creație poetică. (P Ⓥ);

[1] Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, București, Editura Univers, 1975 cap. *Suprapunerea temporală*, pp. 159—163.

Scanned with OKEN Scanner

6. viitorul imperativ, se înrudește cu viitorul intenționat (volitiv), fiind proiect pentru altul: *Îndemn de poveste*, *Pean pentru o tînără*.

După cum se vede, am inclus în această clasificare și unele cazuri cu verbe la subjonctiv și imperativ, avînd în contexte valoare de viitor. Esențiale rămîn primele patru grupe.

Prezent-trecut:

1. prezentul ca moment al discursului (enunțării) — trecutul ca moment al istoriei (enunțului): se povestește despre trecut, pornind de la contemplarea urmelor sale în prezent: *Arheologie Pod peste Mureș*. Accentul este totuși pe aceste urme, pe amprentele trecutului în prezent, deci îl putem considera mai bine ca aflat în raport de incluziune. (P^{t})

O poziţiile timpurilor trecutului:

1. structuri „relative", de ex. un trecut mai îndepărtat este raportat analogic la un trecut mai apropiat, ambele fiind evocate rememorativ și comparativ la prezentul enunțării, cu deplasarea de la non-uman la uman ca la viitorul analogic în *Ghimpii*. Similar, ca raport „legendar" între două momente cronologic diferite ale trecutului în binecunoscutele poeme *Legendă*, *Legenda noastră*;

2. perfectul compus în funcție perfectivă, ca perfect al prezentului, ca rezultat în prezent al unui act presupus încheiat în trecut; se prezintă numai rezultatul, nu și procesul: „În ce tărîm și-n ce somn te-ai oprit? / Cerească subt ce iarb-ai rămas?" *(Elegie)*; Astăzi văd că pe fluturi a căzut tot smaltul." (*Orînduire*);

3. perfect compus narativ (aoristic): „Cineva într-o zi te-a luat, Euridike, de mînă, / ducîndu-te foarte departe / prin negura care desparte." *(Epitaf pentru Euridike)*;

4. raport de anterioritate între două perfecte compuse, deci primul avînd funcție de mai-mult-ca-perfect: „Din semințe ce-au căzut pe piatră / în piețe au crescut statui" *(Cetate în noapte)*; aici, ambele verbe sînt perfective, arătînd rezultatul în prezent; același raport, dar cu funcție narativă (aoristică), indicînd evenimente: „lacrimi pe cari o pădure le-a plîns, / cînd ultimul alb unicorn s-a stîns." *(Ulciorul)*.

În poezii scrise în întregime la perfectul compus — foarte puține în opera lui Lucian Blaga — alternează valorile principale:

Scanned with OKEN Scanner

perfectivă, aoristică (narativă) şi raporturile de succesiune a proceselor, fapt marcat nu numai prin enunţare (succesiunea în text), ci eventual şi prin adverbul „apoi“ (marcă a narativităţii, a istoriei), ca de ex. în *Semnal de toamnă*.

Între primul enunţ al poeziei *Munte vrăjit*: „Intru în munte“, în care actualitatea enunţului (momentul pătrunderii în munte) şi a enunţării (momentul emergenţei fluxului verbal, al pătrunderii în poezie) coincid, şi al doilea: „O poartă de piatră / încet s-a închis“, în care enunţul este decalat de enunţare (închiderea porţii — constatarea şi rostirea faptului), se înscrie şi grafic un interval de tăcere, prin care se sugerează un moment de surpriză, de stupefacţie, ca şi cum realmente protagonistul şi-ar fi pierdut pentru o clipă graiul, fascinat de propria ficţiune, şi şi l-ar fi recăpătat doar după un răstimp, pentru a „nara“ evenimentul petrecut, deci după ce legătura cu „exteriorul“ a fost ruptă, fapt prin care „interiorul“ (muntele, respectiv planul iconic) devine credibil, deci capătă un „efect de realitate“.

Problematica derulată pînă aici pare de strictă specialitate. După sistemul nostru, ea trece peste fruntariile analizei gramatical-stilistice, vizînd însăşi matca stilistică a poetului Lucian Blaga.

Evitînd să discute în sistemul său filosofic despre cultură, contribuţia verbului la alcătuirea metaforelor, Lucian Blaga şi-a tăiat calea spre revelarea propriului său logos larvar. Fapt încărcat de consecinţe! Căci, dacă revelarea aceasta, inhibîndu-l, poate, i-ar fi blocat pe mai departe şuvoiul creator, ducînd prin conştientizarea lucidă a procedeelor la note de manierism, nu mai puţin adevărat este că nici tăinuirea, în ultimă instanţă, faţă de sine a resurselor categoriale ale stilului său personal nu s-a repercutat totdeauna în mod pozitiv asupra creaţiei sale literare. Cum a arătat însuşi Lucian Blaga, în opera sa de tălmăcitor el totdeauna a „blagizat“ textele traduse. Proces ce n-a decurs totdeauna în mod spontan. La fel şi în culegerea de folclor românesc, poetul a îngustat tematic şi stilistic aria textelor antologate. Oare aceste procedee nu sînt pasibile de o notă de manierism? Dar pe ce date ale stilului personal blagian se bazează ea? Pe cele de ultimă instanţă? Ne îndoim. Cu totul altele ar fi fost rezultatele procesului de „blagizare“, dacă poetul ar fi aprofundat în

Scanned with OKEN Scanner

prealabil procesualitatea intimă a idiostilului său, relevîndu-şi datele sale semiotice.

Stratificările timpului verbal şi regia lor în opoziţii semantice dau nu numai dinamism cutărei sau cutărei poezii în parte, ci conferă întregii opere lirice blagiene o fină dar permanentă mişcare perspectivistică ce contribuie la dramatismul interior al noosferei, îndeosebi pe liniile ce unifică poezia cu teoria: spaţiul ondulat şi structura binară a existenţei.

Putem urmări aspecte ale stratificării timpurilor în jocul lor expresiv, plin de semnificaţii, în analizele ce urmează. Îndeosebi opoziţia între perfectul compus şi perfectul simplu primeşte în poezia lui Lucian Blaga o dimensiune stilistică neaşteptat de pregnantă.

O structură specific blagiană este cea în care acelaşi verb, designînd acelaşi proces, este repetat la perfectul compus şi perfectul simplu. De obicei apare întîi perfectul compus, care indică faptul constatat în prezentul enunţării, apoi perfectul simplu care derulează evenimentul. De ex.: „Despre toţi şi toate-i cîntă, cîte *au trecut* / pe el ca printr-o casă“ vs „Oşti *trecură*-n veac pe-aci“ (*Pod peste Mureş*; s.n.). Aici, actanţii sînt diferiţi, primul fiind generalizat la maximum, al doilea particularizat.

Ni se pare că această dublare perfect compus-perfect simplu, ca şi cea imperfect-perfect simplu a unuia şi aceluiaşi verb poate fi considerată o personanţă din cele mai interesante, întrucît cu totul spontană — am arătat dezinteresarea lui Lucian Blaga faţă de problemele verbului — a unei structuri interioare a personalităţii sale, şi anume a structurii stilistice binare [1]. De pildă, teoria „dublului orizont“, credem, este ideea cea mai adînc înrădăcinată în eul blagian. O dovadă convingătoare ne apare a fi faptul că în momentul cînd, după cel de-al doilea război mondial, încearcă o revizuire a teoriilor sale şi o apropiere de materialism, conceptul la care renunţă cu cea mai mare uşurinţă imaginabilă este cel de „mister“, înlocuindu-l cu „necunoscutul“, de care conotaţiile sînt evident foarte diferite, în schimb, nu numai că păstrează ideea dublului orizont, dar îşi construieşte pe ea întreaga concepţie despre evoluţia biologică [2].

---

[1] Alexandra Indrieş, *op. cit.*, pp. 36, 46, 66, 113. 116 etc.

[2] Lucian Blaga, *Aspecte antropologice*, Editura Facla, Timişoara, 1976. p. 142 şi u.

Scanned with OKEN Scanner

Dublarea perfect compus-perfect simplu, cu verbe diferite: „E liniște ca-n ziua / cînd mă-ntorsei hoțește / și ți-am golit de oaspeți / viața, pragul, tinda.“ *(Ulise)*: perfectul simplu arată începutul acțiunii, incipitul ei: evenimentul întoarcerii; perfectul compus: acțiunea finală, efectul.

În încheiere, supunem atenției următoarea poezie:

Mai trecem cîteodat', purtați de-același gînd,
prin curtea unde sarcofage de bazalt
în șiruri stau, distanță nobilă păstrînd,
sub nalbe, de la unul pîn'la celălalt.

Cînd nu e nimeni să ne vadă, ne oprim.
Adînc prin lespede ochim. S-a spart cîndva
să-ngăduie un jaf, căci oseminte nu-s,
nici aurii inele-n încăperea grea.

Un ochi de ploaie, apă clară, a rămas
să strîngă cerul pe-un asemenea temei.
Prin basoreliefuri, dibuind, ghicim
un drum spre iad, melancolia unor zei.

Crud fabulînd, închipuirea ți-o încerc:
un sarcofag antic, vezi tu, e mult mai plin
de tîlcuri, de istorie, cînd e deșert.
În gol s-arată un adaos de destin.

Au fost aduse sarcofagele aci
dintr-un străvechi oraș, ce azi e subt pămînt.
Cresc porumbiști acum, pe unde foc a fost,
și se topește cînepa în jgheabul strîmt.

Făgașe ai găsi, de roți, pe caldarîm,
dacă tărîmul l-ai săpa și-ai scormoni.
Opaițul de lut ars s-a spart, și pulberea
a înroșit ogorul vechii-mpărății.

Scanned with OKEN Scanner

Noroade au trecut, și glii s-au răsturnat.
Cenușa a-mpietrit pe vetrele pustii.
Și drumuri au murit subt iarbă, pe subt strat.
Trecutu-i lung. C-un capăt se ivește-aci.

Venirăm, iată, printre lespezi. Și-adăstăm.
Și am pleca. Dar rămînem să mai privim.
Țîșnește peste curte grabnic un lăstun.
Apoi tăcere-i iar. Nici noi nu mai grăim.

Nimic nu mișcă-n aer. Nici pleoapele.
Dar bate soarele în piatră, din înalt.
Plăcut, tulburător e, astfel să te pierzi
prin moarte, cînd respiră caldă din bazalt.

Și-i dureros în marea trecere să te
aprinzi visînd. Mai tare însă arzi în schimb.
Iubirea prinde adîncimi, așa cum e,
umbratic joc, relief pe-un sarcofag în timp.

Izbește un singur verb la perfectul simplu: „venirăm", în poemul acesta *(Arheologie)*. Trecutul propriu-zis, istoric, este prezentat la perfectul compus: „Noroade au trecut și glii s-au răsturnat" etc., etc. Apare însă și acest perfect simplu, ca trecut al discursului, nu al istoriei, referitor la acțiunea protagoniștilor-enunțători și nu la cea a protagoniștilor-actanți ai enunțului — și anume cu privire la un trecut foarte apropiat (ca în limba vorbită), evocînd incipitul acțiunii contemplative, pătrunderea în spațiul arheologic: „Venirăm, iată, printre lespezi. Și adăstăm."

Evident, poezia aceasta împletește două „acțiuni": una, la pers. IV, cuprinde comportamentul perechii ce vizitează un muzeu arheologic în a cărui curte sînt expuse sarcofage goale; cea-laltă, la pers. III și VI, evenimentele predecesorilor din trecutul îndepărtat. Enunțătorul (poetul) este și protagonist al primei serii de acțiuni din care face parte și acțiunea enunțării, a evocării faptelor din seria a doua. Așadar, incipitul „istoriei" (enunțului) primei serii se află exact la acest cuvînt: „Venirăm", plasat în ultima treime a textului. Acest perfect simplu nu intră în relație cu nici unul din perfectele compuse, ci cu prezentul: *venirăm* vs *adăstăm*, respectiv evocăm trecutul, îl „citim" în urmele sale:

Scanned with OKEN Scanner

„Prin basoreliefuri, dibuind, ghicim...“ Şi urmează „lectura“ — seria a doua — :„Au fost aduse sarcofagele aci...“ pînă la „Trecutu-i lung. C-un capăt se iveşte-aci“. Acest „aci“ care este capăt al trecutului recupează prezentul primei serii, declanşat pe planul istoriei (plan decalat faţă de cel al discursului — în sensul lui Benveniste, evident) de actul sosirii (venirii) şi este plasat în text, semnificativ, exact în acest loc.

Esenţial este că în poezia aceasta, la fel ca în *Ulise*, perfectul simplu marchează incipitul unei acţiuni, evenimentul declanşator, plasarea într-un anumit spaţiu, prin sosire, întoarcere, venire, deci pătrundere într-o zonă, într-un „context“, pe care acest eveniment al pătrunderii îl modifică: prin acţiunea lui Ulise de a goli spaţiul Penelopei de oaspeţi, respectiv de alteritatea rivală; prin acţiunea poetului de a citi trecutul în urmele arheologice şi de a-i da semnificaţii, „tîlcuri“. Deci, în cazul poemului *Ulise*, acţiunea modifică substanţa umană şi împrejurările în sens quasi-epic, pe cînd în *Arheologie*, în sens semiotic, mai ales în ultimele strofe, cînd sarcofagul este transformat din semn al trecutului revolut în semnificare a sorţii umane ca moarte şi iubire. Acest „umbratic joc“ reprezintă procesul creativ, prin care „basorelieful“, aflat în raport semantic simplu, linear am zice, de la semnificant la semnificat (trecutul istoric, fostul prezent contemporan sarcofagelor), se transformă în „relief pe-un sarcofag în timp“, deci în raport semiotic de adîncime, multilateral, dinamic, deschis. Acesta din urmă aduce nu numai „un adaos de destin“ şi noi „adîncimi“ iubirii, ci mai ales un adaos de semnificaţie, sustrăgîndu-l din timpul pragmatic care este trecutul (deci finitul) şi aducîndu-l în timpul poetic şi antropologic care este trecerea (deci infinitul): perfectiv vs imperfectiv, am putea conclude.

Considerînd perfectul compus ca aspect perfectiv al prezentului, în ambele poezii perfectul simplu se opune aşadar prezentului (imperfectiv-prezent, perfectiv-perfect compus). Pe planul istoriei, se opun ca incipit vs final: întoarcerea lui Ulise, venirea perechii în muzeu vs alungarea oaspeţilor, descifrarea finală a reliefului. Altfel zis, în ambele cazuri, identitatea se instituie ca dominantă, învingînd alteritatea: pretendenţii la mîna Penelopei, taina închisă a sarcofagului gol. Între o situaţie veche, redată sau sugerată sau numai presupusă în text, şi momentul pătrunderii identităţii în spaţiul (contextul) acelei realităţi (moment marcat prin perfectul simplu) există deci un conflict *sui generis*, din care

Scanned with OKEN Scanner

rezultă o modificare în favoarea identității care învinge alteritatea. Ca marcă stilistică, esențial este că, în *Arheologie*, momentul conflictului, al coliziunii între identitate și alteritate este designat printr-un perfect simplu, ingredientul epic mitogen al lirismului.

Precum am văzut, verbul nu indică doar o relație, un eveniment oarecare, ci transformă actul în obiect semiotic egal cu obiectele desemnate prin substantive, și aceasta tocmai prin accentuarea procesualității sale: verbul nu indică numai un semn în mișcare, ci și o mișcare ce este semn.

NOOSFERA ȘI INTENSIFICAREA IDENTITĂȚII

Încă tînărul Lucian Blaga ne previne să nu confundăm esteticul cu stilul. Nu vom discuta aici ascendențele acestei concepții. Important de adăugat rămîne doar că prin ea filosoful stilului se distanțează de teoriile lui Wilhelm Worringer, în opoziție cu care își expune propria concepție, subliniind: „Părerea noastră e că în artă se amestecă două tendințe, ce n-au nimic comun: una e tendința pur estetică «de a realiza conștiință pe un plan impropriu», cealaltă e tendința de a realiza valori stilistice, care nu e altceva decît năzuința formativă a unei întregi epoci." Și el adaugă: „În orice caz stilurile nu sînt «modi» de ale esteticului" [1].

Pentru termenii „conștiință pe un plan impropriu", Lucian Blaga va folosi, începînd din *Orizont și stil*, formula ulterior arhibanalizată de epigoni, „revelarea misterului". Am arătat și în lucrarea de față cum prin teoria „agnosticismului înțelegător", spre a ne folosi aici de un concept drag lui Lucian Blaga, întreg

[1] Lucian Blaga, *Filozofia stilului*, București, Editura Cultura națională, 1924, p. 83.

Scanned with OKEN Scanner

eşafodajul său epistemologic de filosofia culturii s-a înscris de la început în marginile vetustului, aşa că însuşi Lucian Blaga, în ultima fază a evoluţiei sale, ca filosof al culturii, s-a detaşat de mirajul conceptual al misterului. Valabile, din chiar primele sale concepţii despre stil, rămîn separarea stilului de estetic şi raportarea stilului la o arie supra-personală, în timp şi spaţiu. De notat că în unele din construcţiile sale gnoseologice ulterioare, Lucian Blaga a trecut cu pas prea uşor peste aceste două distincţii fundamentale. Aşa, de pildă, în lucrarea *Geneza metaforei şi sensul culturii*, la un moment dat susţine că „metafora plasticizantă nu are o geneză în înţeles istoric şi nu se lămureşte prin împrejurări de natură istorică", întrucît, după cum subliniază, ea „ţine de geneza constituţiei spirituale «om», ca atare" [1]. Încercînd, în felul acesta, să asigure metaforei plasticizante un regim ontologic, o încarcă involuntar cu trans-semnificaţii care, în sistemul său, revin mitului [2]. În sprijinul acestei teze, Lucian Blaga ar fi putut să invoce regimul de analogii şi corespondenţe care încă din arta primitivă, apoi mai evoluat la egipteni şi babilonieni, există între anumite culori şi anumiţi zei şi miturile acestora, regim de analogii şi corespondenţe de o extindere foarte mare, cu reflexe tardive, uneori cu totul date uitării, atît în denumirile mărilor ca şi în culorile porturilor populare etc. De la această argumentare posibilă, lui Lucian Blaga i s-ar fi deschis zarea spre o seamă de probleme legate de cîmpurile semantice de conotaţii, de exemplu, ale diferitelor culori, *în* care şi *prin* care se produce o confruntare şi combinare dialectică a plasticizantului şi revelantului, a semnificativului şi trans-semnificativului. Nu credem a greşi dacă surprindem aici momentul neaprofundării ultime a întregii concepţii a lui Lucian Blaga despre actul metaforic şi natura metaforelor, demn de a fi semnalat. După cum arată însuşi Lucian Blaga, metafora plasticizantă de tipul „cicoarea ochilor" se reduce la formula a = b. Or, descoperirea analogiilor, chiar şi dacă o mutăm în sfera magicului, nu poate să treacă drept un fapt an-istoric. Ea este rezultatul unei anumite experienţe, într-un anumit mediu, determinat social şi istoric, deci în care elementul subiectiv şi obiectiv funcţionează în aşa fel încît substituirea unuia din termeni prin celălalt nu este resimţită ca o violare a realităţii în sens larg.

---

[1] Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, p. 37.
[2] *Idem*, p. 71.

În analizele noastre privind metafora am stăruit mai ales asupra legăturii între metaforă și dinamica microtextelor alcătuitoare de cîmpuri semantice. Dacă în regimul metaforei revelatorii am legat specificul structurii sale de acel x, acea necunoscută care, după Lucian Blaga, se adaugă la termenul de bază metaforizat, acest x, în înțelesul matematic al unei serii de n termeni, ne îndrumă încă o dată spre dinamica mereu vie a cîmpurilor semantice.

Oprindu-ne atenția asupra textului blagian care servește drept *motto* lucrării de față, este greu să nu ne dăm seama de ponderea verbului *a spori*, așezat în versiunea originală a poemului-program exact pe axa textului, în centrul poemului. Pe aceeași axă nu se mai înscrie nici un alt verb. Interesant de notat că, în continuarea textului, numai sintagmele „ce-i" din versul „Și tot ce-i ne-nțeles" „ochii" din versul „Sub ochii mei" și, în sfîrșit, „eu" din versul „Căci eu iubesc" mai sînt plasate pe aceeași axă.

Verbul *a spori*, deși are numai șapte ocurențe, se afirmă puternic, întrucît apare în poezia-program în punctul-cheie. Subliniem doar structura gramaticală și semantică bine articulată și completă: actant (actor) — instrument — act — obiect: „Eu cu lumina mea sporesc a lumii taină". Caracterul tranzitiv al verbului este net.

Să vedem situația în celelalte microtexte. Cu același sens tranzitiv, de augmentare a tainei prin activitatea creatoare: „Sporind nesfîrșirea / c-un cîntec, c-o taină" *(Cîntăreți bolnavi)*. În *Monolog*, versul „Sporește-și cîntarea precum se cuvine" apare la capătul unor indicații de comportament exprimate și prin alte augmentative: *a întinde*, *a adăuga*, *a lărgi*. Dealtfel și în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* apăruseră augmentativele *a mări*, *a îmbogăți*, constituind toate la un loc ceea ce am notat prin sigla *pro* în lucrarea noastră precedentă [1]. Similar, în *Vară de noiembrie*: „sporește-mi inima c-o ardere, c-un gînd" e quasi-sinonimul lui *a îmbogăți* din pragul liric: „iubito-mbogățește-ți cîntărețul", precum și a verbelor conotate augmentativ: *a muta* și *a împrumuta*.

Doar cu actant non-personal verbul este eventiv: „Amurg, mult mai vechi decît zilnicul soare apune, / sporea peste turnuri și-n preajma bisericii negre" *(Domnițele)*. În conjuncție cu *a*

[1] Alexandra Indrieș, *op. cit.*, p. 186.

Scanned with OKEN Scanner

creşte, cu actant de maximă generalitate: „tot", acelaşi verb valorizează activitatea augmentativă: „Mi-ai dibuit aplecarea firească şi gustul ce-l am / pentru tot ce devine în patrie, / pentru tot ce sporeşte şi creşte-n izvorniţă." *(Mirabila sămînţă)*. În similară conexiune: „Iureş sporeşte. / Iarba mai creşte." *(Iarbă)*.

Dar să aruncăm şi o privire asupra volumelor de poezii, în care verbul *a spori* îşi îndeplineşte funcţia intensificatoare.

Trecem peste prima apariţie în poemul-program din *Poemele luminii* (1919), pînă acum suficient de stăruitor analizat. Constatăm că din volumul *Paşii profetului* (1921), expresie întrucîtva a euforiei blagiene din anii primei maturităţi, verbul în chestiune lipseşte. La fel din mai depresivul volum *În marea trecere* (1924) ca şi din *Lauda somnului* (1929), cu substanţa poetică a cărora el, în accepţia primită în poemul-program al debutului, nu are nici o afinitate. Îl înregistrăm, în schimb, cu o singură ocurenţă în volumul *La cumpăna apelor* (1933), în poezia *Cîntăreţi bolnavi*, cu vădită alură de *ars poetica*, poezie inseriată în volum, desigur cu oarecare intenţie expresivă, la sfîrşitul părţii expozitive (al şaselea poem dintr-un total de douăzeci şi patru). Titlul volumului *La cumpăna apelor* noi l-am considerat, în ciuda faptului că este o expresie figurată, făcînd parte din limba comună, încărcat cu un sens metaforic mai adînc [1]. Este un loc al destinului, surprins într-o perfectă simetrie. Corespunzător, în ciuda titlului *Cîntăreţi bolnavi* cu nota sa aparent depresivă, actantul (persoana a IV-a ca persoană generală), odată pornit „pe punţi de baladă", se află în situaţia fericită, în finalul poeziei, de *a spori* „nesfîrşirea / c-un cîntec, c-o taină". Iată-ne din nou, după aproape un deceniu şi jumătate de creaţie lirică, la o configuraţie simbolică înrudită cu aceea a începuturilor.

Aprofundînd între timp unele paralelisme în concepţia despre natură a lui Goethe şi filosofia naturii a lui Schelling, Lucian Blaga, coborînd la temelia conceptului de *fenomen originar*, observă cu justeţe că „ceea ce la Goethe fusese o metodă, întrebuinţată oricum cu tact /.../ devine la Schelling mai mult decît o metodă: un organ." Şi Lucian Blaga adaugă cu stăruinţă: „şi anume, organul prin excelenţă filozofic" [2], identificat de Lucian Blaga ca „intuiţie intelectuală". Oare în cazul lui *a spori*, aşa cum

---

[1] Vezi *Corola de minuni a lumii*, pp. 174 şi u.

[2] Lucian Blaga, *Fenomenul originar*, Editura Fundaţiei culturale, Bucureşti, f.a. p. 27.

Inv. 182435

Scanned with OKEN Scanner

rolul său ni se relevă din analizele de pînă aici, nu sîntem în drept de a vorbi despre „intuiția poetică" prin excelență, în cazul poetului român? *A spori*, în cazul acesta, ni s-ar releva ca fenomenul originar al acțiunii poetice blagiene, fiind raportat, atît în poemul-program al *Poemelor luminii* cît și în poezia *Cîntăreți bolnavi* din *La cumpăna apelor*, la orizontul „tainei", atît de scump lui Lucian Blaga în perioada interbelică.

În volumul *Nebănuitele trepte* (1943), pe care îl interpretăm ca deosebit de relevant pentru faza de trecere între perioada sublunară a creației poetice blagiene și cea solară din ultimele două decenii, verbul *a spori* apare în poemele *Monolog* și *Domnițele*. Dacă primul dintre ele, dealtfel puțin luat în seamă de comentatori, se prezintă din nou ca un fel de *ars poetica:* „Sporește-ți cîntarea *precum se cuvine*, / dă ceasului înțelepciunea *ce-o ai*" (s.n.), poemul *Domnițele*, în schimb, trece drept unul din poemele împlinirii lui Lucian Blaga. Facem abstracție de contextele istorice ale mitului Uta. Problematica sa este irelevantă în cele de față. Ce ne rămîne de subliniat este că în acest poem al împlinirii, Lucian Blaga localizează mitul „în preajma bisericii negre". Acoperă această localizare un sens mai adînc sau se datorează ea numai și numai unor circumstanțe biografice? În cazul din urmă, am avea de-a face cu un poem-document al subiectivității accentuate a poetului. Din mit al epocii, mitul Uta ar deveni, în felul acesta, un mit absolut personal blagian. Cu atît mai semnificativă atunci reapariția lexemului *a spori* în funcția sa ca fenomen originar al creației poetice blagiene. Și, bineînțeles, microtextul: „Amurg, mult mai vechi decît zilnicul soare apune, / sporea peste turnuri și-n preajma bisericii negre", păstrează pentru noi prin fiecare lexem, și nu mai puțin prin funcția stilistică a imperfectului, o valoare deosebită pentru descifrarea acelui orizont de taină, în care Lucian Blaga se complăcea ca om și poet.

Ultimele trei ocurențe ale verbului *a spori* se găsesc în volumul *Poezii* (1962), volum compozit, în sens de „culegere" — după termenul prefațatorului — din „activitatea poetică de după 23 August 1944" a lui Lucian Blaga. Și tot prefațatorul adaugă: „poetul îmbrățișa volumul în perspectiva propriei împliniri în epoca noastră" [1]. Ambele sublinieri apelează la atenția noastră, mai ales datorită faptului că istoricul literar este pus de la început în situația

[1] Lucian Blaga, *Poezii* (Cu un cuvînt înainte de George Ivașcu), București, E.P.L., 1962, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

minoră de a nu avea date certe cu privire la cronologia internă a creației lirice blagiene. În cazul „culegerii" din 1962 se mai adaugă și prea lungul interval de aproape douăzeci de ani care o separă de volumul precedent. Așadar, „perspectiva propriei împliniri" a poetului trebuie înțeleasă ca un fapt istoric, pentru dinamica desfășurare a căruia ne lipsesc încă date complete, fapt cu atît mai dureros, cu cît în ediția *Opere* din 1974, poeziile din ultima perioadă sînt altfel distribuite decît în cele două ediții premergătoare. În condițiile acestea, afirmația că „poetul îmbrățișa volumul" din 1962 ca pe o expresie a „propriei împliniri" trebuie înțeles în sens relativ, dată fiind cunoscuta atitudine blagiană de a învălui în mister procesul său de creație. De adăugat că, în virtutea aceleiași atitudini, el își distrugea cu mare grijă ciornele și variantele poeziilor. Dacă în cele ce urmează totuși vom continua să vorbim despre împlinirea poetului din ultimele două decenii ale creației sale — fază precumpănitor solară — aceasta se va face nu pe baza succesiunii evolutive din etapă în etapă, procedură dealtfel mecanicistă cu sorți de neaderență la intimitatea procesului de maturizare, ci pe baza atmosferei generale ce se degajă din creația sa după apariția volumului *Nebănuitele trepte* (1943). În locul unei viziuni diacronice propriu-zise, ne vedem deci siliți să recurgem la auxiliarele intuiției și viziunii sincronice asupra ultimei etape a lirismului blagian.

Prima ocurență, în această etapă, a verbului *a spori* o avem de înregistrat în *Mirabila sămînță*, cunoscuta capodoperă a liricii lui Lucian Blaga. Orizontul în care se înscrie acest poem al „laudei semințelor" reactualizează în mod spontan ovidianul *orbis oculorum* ca tărîm real și totodată mirific al existenței: tărîmul împămîntenirii — acel „foșnet de cîmp și amiezi de grădină" sub „un cer de înaltă lumină", *în* care și *prin* care „puterile în ipostază de boabe" încolțesc, cresc și rodesc. Poemul nu se limitează însă la o viziune agrestă a existenței. Ca tărîm real și totodată mirific al ei sfera i se lărgește spre realitatea istorică a neamului. În condițiile acestea, trecerea verbului *a spori* din contextul tainei în cel al patriei nu instituie o ruptură în semantica sa. Dimpotrivă, prin aceasta poezia ca act de creație individuală și patria ca devenire comună apar adăpîndu-se de la una și aceeași „izvorniță" și sînt caracterizate prin aceeași trăsătură: intensificarea identității, prin care poetul împămîntenit și pămîntul devenirii sale se

Scanned with OKEN Scanner

unesc în „corola de minuni" în perpetuă sporire a adîncimilor şi frumuseţilor: noosfera.

Dacă acum ne întoarcem la microtextul citat în cele de mai sus din poemul *Monolog*, sintagmele subliniate de noi: „Sporeşte-ţi cîntarea *precum se cuvine.* / dă ceasului înţelepciunea *ce-o ai*" apar în intenţionalitatea lor cu un spor de sugestivitate — evident, prin *feed-back* — dezvăluindu-ne procesualitatea intimă între intensificarea identităţii („înţelepciunea") şi structura artistic desăvîrşită a versului. Nouă este aci doar stăruinţa poetului de a caracteriza această procesualitate drept „cuviinţă". Şi poate nu greşim, dacă explicăm această caracterizare a actului poetic din conştiinţa poetului a creaţiei ca celebrare. Altfel zis, Lucian Blaga — fapt notoriu în poetologia sa încă din volumul de debut — este un oficiant al poeziei care se naşte dintr-un veritabil ritual de sporire a tainei lumii în largul nemărginirii. Or, în felul acesta, ce rezultă cu mai multă claritate decît relaţia dialectică între noosfera în veşnică sporire prin oficierea actului de creaţie poetică, pe de o parte, şi nemărginirea, pe de altă parte. Se justifică, în felul acesta, interesul neîmpărţit al poetului atît pentru infinitul mic — „mărunţii zei", boabe ca şi toate aspectele obişnuite ale vieţii — şi infinitul mare, conceput la rîndu-i ca un „cer de înaltă lumină". Mai departe, identitatea virtuală, cîntată în *Mirabila sămînţă*, între „mărunţii zei" şi „zeii, solarii".

Verbul *a spori*, prelungind cosmogonia vegetală blagiană din *Mirabila sămînţă*, reapare în acelaşi ciclu, la numai cîteva pagini, în poezia *Iarbă*, în versuri cu un vădit caracter de descîntec: „Iunie este / Verde poveste. / Iureş sporeşte. / Iarba mai creşte." În funcţie de ritualul poetic, în care se intonează acest descîntec, „ziua a şasea" este promovată la rangul cosmologic de „Sîmbăta ierbii". Odată ritualizată creşterea ierbii, în cadrul naturii pline de miracole şi animale sacre: curcubee şi cerbi, i se relevă poetului un fapt uluitor, precum o semnalează în versurile: „Cîte anume / Feţe în lume / Are şi-arată / Iarba cu artă." Şi chiar în continuare, Lucian Blaga, teoreticianul nontransponibilităţii naturii în artă, se păstrează în limita unor analogii; în cele din urmă el totuşi nu poate evita momentul stringent al mitizării ce-i sugerează un triplet sacral, iarbă-artă-fete, în versurile: „Dulci şi frumoase / Linii de coapse, / Linii de fete, / Mintea să-mbete. // Fete ce lesne — / Trupuri şi glezne — / Ierbii le-asameni. / Nu mai sunt oameni." În felul acesta i se încheie încă o dată ciclul dialectic

Scanned with OKEN Scanner

între infinitul mic şi infinitul mare, între care arta îndeplineşte funcţia de mijlocitor.

În poemele *Mirabila sămînţă* şi *Iarba* ne-am aflat în faţa unei lumi mai ales primăvăratice: timp de încolţire şi înflorire, prin care „izvorniţa" îşi putea manifesta din plin vitalitatea de nebiruit. Relaţia între natură şi poet era caracterizată de un tonus vital mereu activ. Înrudirea între datele naturii şi datele creaţiei artistice, la fel, s-a afirmat în deplină creştere. Dar euforiei, rezultînd din experienţa solară a sporirii lumii mărunte sub 'naltele sfere, i se opune ca folie necesară, în urmărirea anului, faţa toamnei, cîntată de Lucian Blaga în poezia *Vară de noiembrie.*

Momentul central vital în acest poem este indicat de versurile: „Cum stăm în faţa toamnei, muţi, / sporeşte-mi inima c-o ardere, c-un gînd". Moment, din nou, tipic blagian! Căci, precum am mai arătat în lucrarea *Corola de minuni a lumii* [1], arderea, ca designat textual şi referenţial, se identifică la Lucian Blaga cu o simbolică bogată de trăire, cuprinzînd într-un întreg viaţa şi moartea: simbolică activă şi în versurile citate, mai ales prin paralelismul ardere-gînd. Rămîne, aşadar, să descifrăm tîlcul simbolicei arderi. În privinţa aceasta, poetul vine în întîmpinarea străduinţelor noastre, în versurile următoare, cu un adevărat evantai de date noetice: „solar e tîlcul", dar „lumea, dacă nu-i o amăgire / ne este un senin veşmînt." Şi imaginea lumii ca veşmînt odată actualizată, Lucian Blaga continuă: „Că eşti cuvînt, că eşti pămînt, / nu te dezbraci de ea nicicînd", versuri care prin *feed-back* se satură de înţeles din datele cosmologice ale liricii blagiene din toate fazele premergătoare de creaţie mitizantă. Adăugăm aici, încă o dată, nota solară, destăinuită nouă în versurile finale ale poemului: „O, lumea e albastră haină / în care ne cuprindem, strînşi în taină, / ca vara sîngelui să nu se piardă, / ca vraja basmului mereu să ardă." Şi în aceste versuri relaţia dialectică între infinitul mic şi infinitul mare se condensează, de data aceasta, în tripletul: soare — vara sîngelui — vraja basmului.

Verb-cheie al poetologiei blagiene, *a spori* evoluează, cum am văzut, de la un tîlc selenar la unul solar, dar mereu centrat — implicit sau explicit — asupra tainei. În felul acesta, deşi recvenţa sa este redusă, verbul, apărînd în faze esenţiale de crea-

[1] *Op. cit.*, pp. 92 şi u.

Scanned with OKEN Scanner

ție, traversează universul poetic blagian, unificînd momente variate ale acestuia și contribuind din plin la transformarea sa în noosferă.

Este de notat că, prin microtextele mai sus analizate, o seamă de termeni simbolici ca: patria, casa, pămîntul, natura etc. sînt atrași deopotrivă în zona identității, conotată, cum am mai arătat, prin trăsătura: *feminin*. Chiar soarele, conotat în prima fază intens masculin, este atras în zona femininului, dar — una din multele subtilități spontane blagiene — mai ales sub forma atributului „solar", înțeles ca limpezire, echilibrare, cumințenie. [1] Este vorba, deci, de propensiunea spre intensificarea identității ca tendință principală a dinamicii noosferei.

Actul de a spori este simbolul deschiderii, al semnificării permanente prin care noosfera există, ca geneză continuă de sensuri. Ca adaos ce n-o alterează, ci dimpotrivă, îi intensifică identitatea.

Completînd analizele verbului *a spori* cu aceea a celorlalte verbe din *motto*-ul lucrării noastre, constatăm următoarele:

Cu privire la verbul *a mări* se impun cîteva observații:

Numai tranzitiv, cu același sens de potențare a tainei, îl întîlnim în microtextele: „cu razele ei albe luna / nu micșorează, ci tremurătoare / mărește și mai tare taina nopții" din poemul-program, respectiv: „Umbra mărește poveștile" *(Asfințit marin)*.

Umbra, lumina lunii etc. sînt analoguri ale persoanei I, deci în sistemul nostru au funcția Identitate. Obiectele asupra cărora se exercită funcția augmentativă fac parte la fel din zona identității (taina, povestea).

Verbul *a îmbogăți* este unul din cele mai rare în poezia lui Lucian Blaga: avem de înregistrat doar două ocurențe. Este deci verb de rangul 40. Importanța sa nu este însă mai mică, prin esențialitatea microtextelor și în special a celui dintîi, din *motto*-ul de care ne-am mai ocupat.

Microtextul primei ocurențe: „așa îmbogățesc și eu întunecata zare / cu largi fiori de sfînt mister" este încadrat, ca analogie cu activitatea lunii, în seria quasi-sinonimică: *a spori*, *a mări*, *a îmbogăți*, a augmentativelor, și urmat apoi de redarea efectului, iar în final a motivației, precum vom arăta.

---

[1] Vezi *Corola de minuni a lumii*, p. 76.

Scanned with OKEN Scanner

Şi microtextul acesta pare — şi într-un anume fel chiar este — o repetare a enunţului esenţial: „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină". Dar ceea ce nu trebuie pierdut din vedere sînt varierile, nuanţele în plus. Verbul *a îmbogăţi* ca atare, faţă de *a spori* şi *a mări*, are, pe lîngă sensul augmentativ, şi o notă mai puternică ameliorativă, referindu-se nu numai la augmentarea aşazicînd cantitativă, ca intensificare a tainei prin *a spori* şi *a mări*, dar şi calitativă: *a îmbogăţi* = „ A (se) adăuga noi elemente unui bun material sau spiritual, a face să devină sau a deveni mai numeros, mai cuprinzător, mai complet" [1]. Şi aceste elemente noi care se adaugă bunului material *şi* spiritual, în cazul de faţă, „întunecata zare", sînt acei „largi fiori de sfînt mister" proveniţi din adîncul sufletului. Altfel spus, identitatea îmbogăţeşte alteritatea, proiectîndu-se empatetic-simpatetic pe şi în ea. Alteritatea este, semiotic, obiect care primeşte adaosul proprietăţilor din partea identităţii active. Dar aceste elemente noi, pe care subiectul *eu* le dăruieşte obiectului, îmbogăţindu-l cu ele, la rîndu-i le primise de la acesta, ca „a lumii taină". Deci în transferul de la obiect la subiect şi de la subiect la obiect, datul — taina — sporeşte şi se îmbogăţeşte, potenţîndu-se, după ce s-a transformat în creuzetul intimităţii, ca emoţie, ca „fior".

Acest caracter de reciprocitate al transferului om-lume, identitate-alteritate se vădeşte şi în al doilea microtext al verbului în discuţie, în care, simetric cu primul, poetul se vrea îmbogăţit cu darurile lumii. De data aceasta însă, prin intermediul iubitei, şi într-o atmosferă solară, limpezită, discret euforică: „Iubito-mbogăţeşte-ţi cîntăreţul, / mută-mi cu mîna ta în suflet lacul, / şi ce mai vezi, văpaia şi îngheţul, / dumbrava, cerbii, trestia şi veacul." *(Vară de noiembrie)*. Nu întîmplător şi în acest poem, imediat în continuare, apare şi verbul *a spori*.

Trecînd mai departe, la verbul *a schimba*, constatăm înainte de toate faptul că e verb de rang 37, cu 5 ocurenţe.

În primul său microtext, în poemul-program, verbul *a schimba* are forma reflexivului „a se schimba" cu înţelesul de *a se transforma*. Şi anume, e vorba de o transformare nu de esenţă, de calitate,

[1] *DEX*, p. 448.

ci de intensitate, astfel încît sensul întregii unități este tot augmentativ: „și tot ce-i ne-nțeles / se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari / sub ochii mei —". Este, ca și celelalte din contextul ales ca *motto*, ceea ce am numit o figură de identificare, fapt cu atît mai remarcabil cu cît, prin sensul său lexical, verbul ar predispune mai degrabă la figuri de alterizare.

Cu același sens eventiv de *a se transforma*, el indică, în *De mînă cu Marele Orb*, actul — redutabil — al realizării (întruchipării) cuvîntului în faptă: „El tace — fiindcă orice vorbă la el se schimbă-n faptă." Conotația augmentativă, aici, ne-o dă mai ales mitologia Marelui Anonim, cunoscută din lucrările teoretice, paradoxul demiurgului care se abține de la auto-proliferare, care-și mutilează și-și diminuează creația, pentru a evita primejdia unei îmbogățiri nemăsurate, putînd duce la absurd; un creator înțelept, bătrîn, neîncercat de hybris, lăsînd deci creaturilor apanajul tragicului, odată cu conștiința limitei și a sărăciei lor și, ca urmare, cu dorul depășirii, al îmbogățirii, al schimbării în mai mare, în mai mult... Condiția insului și cea a Tatălui — orb și tăcut și pasiv — este diferențiată și prin microtextele acestui verb.

Eroul, sfîntul este mai aproape de umanitate decît de divinitate, pentru că schimbarea în sens augmentativ — calitativ superior, deci ca figură de alterizare — nu este nici refuzată, ca în cazul Tatălui, nici intenționat săvîrșită, ca în cazul eului, ins poetic, ce schimbă lumea și pe sine prin combustia propriei trăiri transigurate și transfigurabile. Sfîntul este un ales. Este obiectul funei forțe mai mari decît el, care-i transformă viața în poveste: „Duh vechi îi cîntă / mulcom subt tîmplă, / și-i schimbă-n legendă / tot ce se-ntîmplă." *(Drumul sfîntului)*.

Afirmat sau negat, verbul *a schimba* are, în microtextele de mai sus, o indeniabilă conotație augmentativă, constructivă. Cu sens destructiv — interesant de subliniat — el apare negat, deci echilibrul se restabilește în sensul semei *pro*: „Și nu l-a schimbat în cenușă / fulgerul care i-a fost pentru o clipă / oaspete-n prag." *(Poetul)*.

În sfîrșit, în ultimul microtext, sensul de a transforma ca sporire este plenar: „În seara aceea, cu grave tumulturi în urmă, / ceva se schimbase nespus, / aci-n pămînteana epocă, de neguri și

Scanned with OKEN Scanner

humă, / şi-n megieşe lunare ţinuturi, de sus. / Dobîndise tărîmul carate / pe nici un cîntar încercate." *(Legenda noastră).*

Deci, *a (se) schimba*, păstrîndu-şi sensurile din limbă, are de fiecare dată şi o conotaţie de îmbogăţire, de sporire, ca şi cum şi-ar menţine contaminarea de la sensurile augmentative ale verbelor în suita cărora apăruse iniţial: o anume orientare spre superlativ.

Final, *a iubi*, verb de rang 23, cu 19 ocurenţe.

După cum am mai lăsat să transpară, în fragmentul ales ca *motto*, *a iubi* apare ca motivare a acţiunii generale de sporire a tainei. Este o iubire cuprinzătoare, empatetică, proiectată asupra lumii. Eroticul este doar una din componentele sentimentului. [1] Verbul, evident, iese din seria augmentativelor, rămînînd însă în seria *pro*, ba chiar este întruchiparea cea mai plenară a trăsăturii *pro*.

În a doua ocurenţă, iubirea copilului pentru sperietoarea de ciori este legată de milă şi evocată, într-un amestec de nostalgie şi foarte fin nuanţată auto-ironie, în aura unui naiv creştinism: „Rîdeau copiii toţi de ea, / dar mie mi-era milă / şi-o iubeam. // Eram mic / şi singur socoteam: ea mi-e aproapele / şi o iubeam. / Şi mă credeam un mucenic." *(Din copilăria mea)*. Aici, deci, în locul empatiei apare simpatia. Sentimentul este, într-un anumit sens, complet des-erotizat. Dimpotrivă, intens erotic, dar nu proiectat asupra unei persoane anume, ci propulsat ca impuls supradimensionat asupra cosmosului, îl găsim în *Daţi-mi un trup voi munţilor:* „Cînd aş iubi, / mi-aş întinde spre cer toate mările /.../ să-i sărut sclipitoarele stele." Din nou altul este conţinutul verbului în *Am înţeles păcatul ce apasă peste casa mea*, ca împăcare cu sine, dezbărat de orgoliul luciferic al individualităţii: „Astfel mă iubesc de-acum: / unul între mulţi, / şi mă scutur de mine însumi / ca un cîne, ce-a ieşit dintr-un rîu blestemat". Empatetic, din nou, în *Biografie* [2].

Dar poezia erotică a lui Lucian Blaga ne păstrează şi unele surprize. Aşa în o poezie de dragoste ca *Bocca-del-Rio* verbul *a iubi* se referă nu la iubită, ci la locul clipelor fericite: „Să mă mai duc la / Bocca-del-Rio, / şovăi în drum, ori / cît aş iubi-o."

---

[1] *Corola de minuni a lumii*, p. 220.
[2] *Idem*, p. 229.

Ca expresie a iubirii în cadrul perechii, găsim verbul în *Atotştiutoarele*: „Înaintarăm — pînă-n zăpezi, prin amară / vreme — şi încă nu ştim că iubim." Cele mai importante contexte însă sînt *Iubire* şi *Primăvară*, ambele serii de definiri metaforice ale dragostei, cu repetarea verbului, la persoana a II-a generală în poziţie de prag liric la fiecare strofă, în *Iubire* („Iubeşti —") şi ca infinitiv, în opoziţie cu *a cunoaşte*, în *Primăvară*. Nu este locul să le analizăm. E destul doar să notăm evoluţia verbului *a iubi* de la empatie spre erosul propriu-zis, dar mereu cu tendinţă spre generalizare, ieşind din sfera vieţii sentimentale private, care se exprimă mai ales prin alte verbe, metaforice, în primul rînd *a arde*.

În final, putem spune că verbele din contextul-*motto* al lucrării noastre fac parte dintre verbele-cheie care contribuie la structurarea viziunii poetice în sensul paradoxiei [1], pe care o putem acum preciza ca raport de potenţare reciprocă între I şi A, cu schimbul de roluri operat de la actant la receptor şi invers. Verbele acestea, trebuie precizat, nu sînt verbe-simbol, pentru că ele nu înseamnă altceva, nu sînt semne care trimit la alte semne.

Poetul îmbogăţit de datul lumii o îmbogăţeşte la rîndu-i, întorcîndu-i însutit ceea ce a primit — aceasta este semnificaţia generală a versurilor alese drept *motto* întrucît exprimă trăsătura esenţială a noosferei în dinamica ei. Primitorul de taină devine donator de taină şi astfel *insul şi lumea se potenţează necontenit reciproc, potenţare în care constă însuşi miezul poeziei blagiene ca raport între eu şi lume*. Poetul, aşadar, există ca atare, sporind a lumii taină. Dar aceasta nu înseamnă numai ceea ce ne arată o lectură tradiţională: dimensiunea metafizică a poeziei blagiene, ci şi acea „opacizare" a limbajului, pe care azi o considerăm drept esenţa poeticităţii.

Noosfera, cum am insistat mereu, nu se reduce la o semnificaţie, nici măcar la un evantai static de semnificaţii. Trăsătura semică *pro* a verbelor analizate pe scurt mai sus reprezintă una din tendinţele constitutive care, combinată cu celelalte: identitatea ca receptacol al alterităţii, acţiunile transformative, tranzitive între identitate şi alteritate, intersanjabile ca poziţie în sintagmatica imaginarului etc. dau noosferei blagiene tonalitatea ei inconfundabilă.

---

[1] *Idem*, p. 186 şi u.

Scanned with OKEN Scanner

CONCLUZII

Pentru o cît mai clară ilustrare a contribuției pe care timpul și modul verbului o exercită în structurile metaforice ale poeziei lui Lucian Blaga subliniem următoarele categorii:

1. rolul timpului și modului în definirea sau caracterizarea unor situații (acte) în cadrul noosferei;

2. contribuția timpului și modului în actele de transformare metaforică;

3. asemenea, în actele metaforice propriu-zise;

4. ca și în acte metaforice mitic-semnificative.

Pe baza corelației timp-mod și funcții rezultă la Lucian Blaga o seamă de tipuri de poeme, dintre care enumerăm:

1. poemul asertiv-enunțiativ: *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* — indicativ prezent. Accentul se pune pe enunț, pe care enunțarea îl stabilește ca etern și necondiționat valabil;

2. poemul confesiv-„doinit": *Catrenele dragostei* — indicativ prezent. Accentul se pune pe enunțare, care se prezintă pe sine ca permanent actuală, afirmînd un enunț real;

3. poemul imperativ-optativ: *Dați-mi un trup voi munților;* accentul se pune pe enunțarea solicitativă a unui enunț non-real; actualitatea este intensă, dar nu eternă, ci strict circumscrisă momentului enunțării.

În toate aceste tipuri, opoziția specific temporală acum vs atunci este anulată.

4. poemul narativ (mitic)-enunțiativ: *A fost cîndva pămîntul străveziu* — pluralitate de timpuri și moduri, cu predominarea preteritului; accentul pe enunțuri, care sînt etajate pe diferite paliere temporale, între care se stabilesc opoziții nete;

5. poemul narativ („povestit")-confesiv („doinit"): *Cîntecul brumelor, urmelor* — pluralitate de timpuri, domină imperfectul; accent deopotrivă pe enunț și enunțare, ca retrăire vie, în perspectivă, a trecutului mitic.

În aceste tipuri, opoziția atunci vs acum este puternic marcată.

6. poemul „mixt", în care se combină tipurile și structurile arătate: *Arheologie.*

Scanned with OKEN Scanner

Propunem şi următoarea schemă a relaţiilor combinatorii:

eveniment	*trăire*	*viziune*
temporal	actual	atemporal
narativ	pitoresc	metaforic
reprezentativ	expresiv	mitic (semnificativ)

Rămîne de subliniat:

— timpurile şi modurile s-au adeverit factori activi la articularea noosferei; ca atare îi vom putea desluşi în funcţie determinantă şi în regia textului blagian;

— determinantă pentru o clasificare potrivită a realităţii vii a textului este opoziţia aspectuală durativ vs non-durativ. Durativul aboleşte opoziţia de alteritate acum vs atunci, ducînd la instituirea atemporalului, pe cînd non-durativul stabileşte această opoziţie, instituind temporalitatea fictivă a poeziei. Conform acestei opoziţii, timpurile şi modurile în poezia lui Lucian Blaga se divid în două mari categorii:

a. atemporal — metaforic, expozitiv, confesiv (metaforă asertivă);

b. temporal fictiv — mitic (metaforă narativă).

Din combinatoria aspectualitate-temporalitate rezultă un tip de metafore specifice: actul de transformare metaforică ce se săvîrşeşte în anumite condiţii, într-o anumită situaţie, deci o determinare temporală, circumscrie cîmpul de validitate al metaforei asertive, de esenţă atemporală. De aici rezultă o nouă linie de demarcaţie a tipurilor structurale:

a. existenţiale (pur atemporale);

b. situaţionale (de tip mixt, atemporal-temporal fictiv).

Metaforele narative (mitice) se divid conform orientării spre trecut (înfăptuit) sau viitor (de înfăptuit: viitorul indicativ, imperativul, condiţionalul optativ). Probă: *Stă în codru fără slavă* este un poem orientat spre viitor, nesăvîrşit, deschis: este ceva asemănător cu un rit. Dacă s-ar transcrie verbele la prezent şi condiţional la imperfect respectiv perfectul compus sau perfectul simplu, poezia s-ar transforma în mit, narînd fapte trecute, săvîrşite: Sta în codru... N-o vindeca nimic... Dar bău (a băut) rouă... etc. Şi structurile denumite „acte de transformare metaforică“ au un substrat ritual, dar ele descriu ceremonialul necesar înfăptuirii unui act magic, nu mitic, întrucît la baza lor stă analo-

Scanned with OKEN Scanner

gia specifică magiei: vălul Maya ≈ părul iubitei, asimilare posibilă în condiţiile şederii în poala femeii *(Din părul tău)*. Ca indicaţie rituală, s-ar putea transcrie: Aşează-te în poala femeii şi lasă-te acoperit de părul ei; dacă vei executa corect acest ceremonial, părul ei se va transforma în vălul Maya iar tu vei accede la cunoaşterea tainei vălului ce ascunde lumea.

În spiritul terminologiei blagiene, putem deci obţine următoarea clasificare:

structuri poetice:	*timp şi mod caracteristic:*
1. metafora	indicativ prezent
2. ritul	imperativ
3. mitul	preterit

Scanned with OKEN Scanner

REGIA TEXTULUI

Conceptul de noosferă impune o metodă integratoare. Faptul rezultă, dealtfel, și din expunerile premergătoare, în care investigațiile noastre pe microtexte din poezia lui Lucian Blaga nu au anulat niciodată perspectiva totalizatoare. Dimpotrivă! Bazîndu-ne pe ideea dialecticii conotațiilor, relația microtext-macrotext este și rămîne una din constantele metodei noastre analitice. În cele ce urmează dorim să aducem o lărgire a funcțiilor microtextului în sensul grupării lor în unități după anumite criterii intrinseci sistemului poetic blagian, prin care vom încerca să punem în lumină felul cum se face trecerea între microtexte, poeme, întregul operei și, finalmente, se ajunge la acea integrală de sensuri și valori care este noosfera.

Universul poetic, cum am mai spus, este numărabil. Noosfera este nenumărabilă. Aceasta însă nu împiedică posibilitatea unui lexicon al idiostilului blagian. Căile de abordare ale unui asemenea lexicon sînt multiple. În ce ne privește, vom porni metodic de la sintagmatica imaginarului, fără să neglijăm ambreiorii: persoană, timp, mod, totdeauna importanți în domeniul verbului, cum am arătat și în prima parte a lucrării de față.

Cu privire la sintagmatica imaginarului reamintim importanța componentelor principale: act, actant, zona de pornire, zona de sosire, iar printre componentele secundare: modul de desfășurare a acțiunii, motivul, scopul, efectul. Toți aceștia sînt factori de regie a textului, prin care ia ființă, în ultima analiză, în mod artistic, noosfera. Prin metoda grupării microtextelor în unități vom putea

Scanned with OKEN Scanner

urmări procesul de transformare a semanticului în semiotic. De asemeni, unde este cazul, vom recurge şi la categoriile opoziţiilor semantice, aşa cum le-am propus în lucrarea noastră *Corola de minuni a lumii* [1]. Bineînţeles, dată fiind importanţa pe care Lucian Blaga o acordă metaforei, nu vom neglija nici aportul metaforizării în conturarea specificului poetic blagian.

Vom încerca în cele ce urmează propuneri pentru analiza cîtorva verbe, care ar putea servi ca imbold spre constituirea unui lexicon al limbajului poetic al lui Lucian Blaga. Vom pune accentul pe sintagmatica imaginarului, realizată prin verbe, prin raporturile lor multiple, verbul nefiind un dinamizator, ci mai ales un sistematizator, un creator de situaţii poetice. Vom distinge între verbe conotate (ex. *a cădea*) şi verbe conotatoare (ex. *a veni*). Dar în primul rînd prin această sintagmatică a imaginarului vom încerca să abordăm un aspect nou al regiei textului: felul cum se constituie sau, mai bine zis, se contribuie la constituirea noosferei, prin ceea ce am putea numi *metonimie textuală*, pornind de la ideea că sintagmaticul creează paradigmaticul. Metonimia textuală se formează datorită prezenţei în mai multe microtexte a unor termeni comuni ori făcînd parte dintr-o clasă semantică sau/şi semiotică comună şi ocupînd de preferinţă aceeaşi poziţie în structura sintagmatică a imaginarului descrisă în prima parte. Cînd aceşti termeni revin în mai multe recurenţe, se fixează o formulă *sui generis*, astfel încît uneori, cu prezenţa unui singur termen, ceilalţi sînt readuşi în minte, funcţionînd ca trăsături semantice, simbolice şi conotaţii. După acest mecanism *sui generis* funcţionează şi intertextualitatea şi *feed-back*-ul şi mai ales raportul viu între sensibil şi inteligibil, toate ca formative ale noosferei. Prin metonimii textuale se face şi trecerea de la microtextul poemului la macrotextul operei. Să nu uităm că în poezia lui Lucian Blaga, pe nivelele de conotaţii [2], în marea majoritate a cazurilor se pot înscrie anumiţi termeni denumind semnificatele, sensurile la care trimite termenul simbolic. Există însă şi cazuri în care sensurile nu pot fi nominalizate, mai precis, conceptualizate. Avem atunci de-a face cu conotaţii în sensul strict al cuvîntului: sintagma e resimţită ca făcînd parte dintr-un cod, dintr-o constituţie semiotică (ideologică, abisală, culturală etc.); altfel spus,

[1] *Op. cit.*, pp. 184—242.
[2] *Idem*, p. 13.

ea trimite spre ideologie, spre cultură, fără a se putea „traduce" sensul respectiv. De ex. verbele *a cădea*, *a cînta*, cum vom arăta, în anume formule ale sintagmaticii imaginarului, trimit la nivelul abisal, fără să se poată preciza o echivalență între termenul manifest și cel latent.

Metonimia textuală se alcătuiește prin următoarele procedee principale:

1. contextul poeziei sau raport de vecinătate a microtextelor în cadrul unei unități textuale, poezia;

2. structurile nucleare, prin care lexeme sau construcții aflate în poziție similară în texte și microtexte diferite sînt conotate prin structura semiotică subiacentă respectivă;

3. trăsături semantice comune sau/și repetarea unor anumite lexeme în structuri diferite care readuc în minte ceilalți termeni cu care au fost combinați.

Toate acestea formează rețele prin care se face trecerea de la contextul poemului la macrotextul operei, respectiv la noosfera sa.

Este greșit să se spună, cum fac unii critici și eseiști, că în opera lui Lucian Blaga drumul *este* cutare și cutare (și urmează de obicei colaje de citate mai mult sau mai puțin corect decupate); drumul nu este, el *devine*; cîmpurile semantice sînt o devenire, noosfera mai cu seamă este ceea ce devine.

Să nu pierdem din vedere nici faptul că designatele au funcție de semnificante, nu de semnificate, nici de referenți. Poate deci exista o semiotică a designatelor. Limbajul poetic poate aboli referentul, dar nu și sensibilul, nu designatul sensibil, imaginea suscitată, concret închipuită, care nu există decît în text, în textul *acesta*.

Dacă în cele de mai sus am pomenit de structuri nucleare, ținem acum să precizăm, cu caracter exemplar, următoarele configurații specifice idiostilului blagian:

steaua cade spre mine
picurul „ „ „
polenul „ „ „
animalul vine spre mine
timpul „ „ „
tu vii „ „
eu stau aici (deschis spre acolo)
lucrul stă despărțind pe aici de acolo (închizînd drumul).

Subliniem încă o dată importanța acestui fel de structuri nucleare, atît în raport cu gramatica poetică a verbului, cît mai

Scanned with OKEN Scanner

ales cu transformarea semanticului în semiotic, transformare esențială în realizarea sistemului de semnificații, cu valoare estetică, al noosferei blagiene.

Un alt factor al regiei textului care contribuie, conform punctului nostru de vedere integralist, la unitatea în diversitate a lirismului lui Lucian Blaga este analogia, adică paralelismul cu funcție comparativă a propozițiilor din opera sa poetică. Notăm cîteva din aceste tipuri de analogii:

— verbele (acțiunile) quasi-sinonime sînt factori unificatori ai identificării analogice. Se identifică — total sau parțial — actanții și zonele de sosire, cuprinzînd elementele asupra cărora se exercită acțiunea: „Nu vreau decît / să-mi port curate / degetele răsfirate / prin părul ei, / prin părul ei / și-apoi prin nori / s-adun din ei / ca dintr-un caer / fulgerele-așa cum toamna / strîngi din aer / funigei." *(Moartea lui Pan — Zeul așteaptă).* Gestul tandru al mîngîierii este proiectat cosmic, relația de succesiune, marcată prin „apoi" exprimînd mai subtil o relație metaforizantă. Dar gestul titanic la rîndu-i este metaforizat, printr-o comparație explicită, cu marca-i gramaticală „ca", fiind adus mai aproape, în lumea omului, în natură, și anume în zona intermediară între cer și pămînt: aerul. Tot ca un intermediar între om și titanul de dimensiuni cosmice putem considera și persoana a II-a generală din partea a treia a microtextului. Sistemul analogiilor este deci aici: *actant:* eu (îndrăgostitul) ≈ eu (titanul) ≈ persoana generală (omul); *act*: a-și purta degetele răsfirate (a mîngîia) ≈ a aduna ≈ a strînge (ultimele două verbe, quasi-sinonime); *zona de sosire:* părul ei ≈ nori ≈ aer; elemente asupra cărora se exercită acțiunea: fulgere ≈ funigei (obiecte directe ale tranzitivelor). Părul iubitei, nu întîmplător repetat, prin *feed-back* este asemănat și cu fulgerele și cu funigeii, primind atribute ca: ardere, combustie, lumină, subțirime, delicatețe etc., toate contribuind intens la erotizarea sa.

Încă un exemplu, în care, pe baza acțiunilor quasi-sinonime *a astupa* și *a închide*, se analoghează, rînd pe rînd, actanții: eu ≈ ucigaș; instrumentul: cu năframa ≈ cu pumnul; zona de sosire (obiectul direct): o gură învinsă ≈ toate izvoarele, scopul aparținînd deopotrivă ambilor actanți: să tacă: „și ca un ucigaș ce-astupă cu năframa / o gură învinsă, / închid cu pumnul toate izvoarele, / pentru totdeauna să tacă, / să tacă." *(În marea trecere);*

Scanned with OKEN Scanner

— verb unic; se compară celelalte elemente: „zorile se ridicau peste Olimp / și-și ascundeau în poală stelele / ca un zgîrcit comoara sa de aur." *(Inima)*; „De trei zile luna crește ca un fagure / de miere într-un stup." *(La mînăstire)*; „În pîlnia muntelui iezerul netulburat / ca un ochi al lumii, ascuns, s-a deschis." *(Iezerul)*. Asimilările sînt evidente. Ceea ce se cere adăugat este că, de pe urma lor, verbul capătă de fiecare dată o conotantă organicistă sau chiar antropomorfizantă, ca efect al secvenței comparative;

— același verb, repetat, cu nuanță sau sens diferit: „tu iubito-mi vei cuprinde gîtul tremurînd / și strîns vei atîrna de mine cum atîrnă o cunună / de flori uscate / de stîlpul alb de marmoră al unei cripte." *(O toamnă va veni)*; „În palma ta rodul cădea-va deplinul, / cum cade la capăt de vrajă — aminul" *(Monolog)*. Aici, analogia instituie o contaminare între nuanțele și sensurile verbului respectiv, primul verb îmbogățindu-se cu semnificațiile celui de al doilea: *a atîrna*: a se agăța de cineva + a fi fost agățat; *a cădea*: a se desprinde din locul său datorită greutății + a urma la un moment precis determinat, ineluctabil.

În toate acestea, acțiunea întreagă este dublată și analogată deci și element cu element. La distanță, serii de microtexte cu elemente comune devin analoge prin metonimie textuală, total sau element cu element, sau cel puțin se influențează. În aceste procese de analogare intratextuală e evidentă importanța primordială a verbului și nu a numelui, cum greșit se crede. Am arătat în *Corola de minuni a lumii*[1] că, datorită acțiunilor complet diferite pe care le exercită, termenul „lumină" se divide în două simboluri distincte și opuse.

Așadar, sintagmaticul determină paradigmaticul prin metonimii textuale, în sensul că, dacă X apare în context cu *a b c*, X în context cu *a b* îl aduce pe *c* pe plan paradigmatic (conotație). Și conotațiile de cîmp semantic, inclusiv pe paradigma culturală, s-au ivit pe această cale sintagmatică, în procesul istoric de creație simbolizantă a omenirii.

Rezumînd, putem preciza că problema regiei textului, cu deosebită privire la locul și rolul verbului în poezia lui Lucian Blaga, ni se înfățișează drept domeniul artistic al unor variate aplicații ale creativității, *în* care și *prin* care virtuțile expresive ale interacțiunii dialectice între persoană, timp, mod contribuie în chip

[1] *Op.cit.*, p. 36.

Scanned with OKEN Scanner

esențial la plăsmuirea atmosferei poetice din cuprinsul noosferei blagiene. Ce aduce nou această precizare? Răspunsul se obține tot din cuprinsul paginilor premergătoare. Precum s-a văzut, factorii sus-amintiți dinamizează valoarea lexicală a verbelor în sensul deplasării de la înțelesul semantic (în limbă) la cel semiotic (în idiostilul [1] blagian). Se va dovedi și în continuare că verbul joacă un rol coeziv de prim ordin, nuanțînd totodată estetic expresia poetică. În felul acesta, o stilistică ce ar neglija domeniul verbului n-ar putea nicidecum să apropie specificul imaginarului din poezia lui Lucian Blaga.

Continuîndu-ne analizele din lucrarea *Corola de minuni a lumii*, ni s-a întărit tot mai mult convingerea că poezia lui Lucian Blaga nu este atît o poezie a sentimentelor, cît una de viziuni și mituri. În sprijinul tezei noastre putem cita chiar cuvintele poetului din culegerea de aforisme *Elanul insulei:* „Poetul care trăiește numai prin și din sentimente e robul unor expediente". Să adăugăm că acest aforism este întitulat *Neajunsuri.* Iar cu privire la necesitatea mitizării stringent resimțită de Lucian Blaga în toate etapele evoluției sale, se poate cita aici aforismul *Lumina lui Goethe* din același volum: „Goethe, în lupta ce a purtat împotriva lui Newton, a spus odată: «Niciodată un muritor nu va putea să exprime natura luminii, iar dacă totuși se va găsi cineva s-o facă, el nu va fi înțeles de nimenea, întocmai ca lumina.» Se pretinde că Fizica cea mai nouă ar fi izbutit să rostească ființa luminii. Se știe în ce fel: lumina este de natură corpusculară și în același timp de natură ondulatorie. Cel ce înțelege această formulă e invitat să ridice degetul. În orice caz cuvintele lui Goethe s-au

---

[1] Amintim că încă din lucrarea precedentă am împrumutat termenul de „idiostil" de la I. Coteanu, care scrie în *Stilistica funcțională a limbii române* (Editura Academiei R.S.R., 1973, p. 80 și u.): „Am ales denumirea de *idiostil* pentru acest sistem prin analogie cu idiolectul: după cum pentru vorbitorul unui grai există un sistem individual care reflectă toate particularitățile graiului, tot astfel pentru vorbitorul cultivat al unei limbi, care nu se mai bizuie pe graiul său natal, ci mai ales pe limbajele în funcție la un moment dat, există un sistem individual, o reflectare proprie a datelor de limbă aflate la dispoziția lui." Arătînd necesitatea introducerii acestui concept în analiza sistemului poetic al lui Lucian Blaga, precizam: „*Idiostilul* se formează, pe plan lexical, după noi, prin opțiunile și metamorfozele cîmpurilor semantice. Pertinența (relevanța) cîmpului semantic al unui cuvînt din idiostilul unui poet se determină în raport cu: limba standard, stilistica limbii standard (Bally), stilistica limbii literare consacrate (Spitzer)." (*Corola de minuni a lumii*, p. 13.)

Scanned with OKEN Scanner

împlinit aidoma." Aşadar, mitul în concepţia lui Lucian Blaga intervine ori de cîte ori omul se află în faţa neputinţei de a defini un fenomen altfel decît prin paradoxul imaginaţiei. Sau tot într-o formulare a poetului, de data aceasta mai elementară în aparenţă: „Vîntul îl auzi, ce-i drept, în copaci, dar nu-l fac copacii".[1] Nu exagerăm deci dacă reclamăm pentru noi dreptul să deslușim pe cît posibil căile spre universul semiotic blagian, chemat să ne lămurească prin mijloacele artei locul, condiţiile, mijloacele şi finalităţile, fără de care nu se stîrneşte nici o adiere de vînt.

I. VERBE ALE EXPRESIEI

Problematica regiei textului iese la iveală şi mai pregnant în legătură cu verbele expresiei.

Numim verbe ale expresiei cele prin care un subiect/actant îşi face cunoscute trăirile. Pornim de la analiza spectrului lor semantic, propunînd, după un model oferit de Ivan Evseev, următoarele categorii:

A. referire la mijloacele de exprimare:
a 1: gestual; a 2: pantomimic; a 3: mimic; a 4: grafic; a 5: verbal; a 6: muzical; a 7: onomatopeic sau sunet natural non-verbal; a 8: comportamental;

B. referire la sentimentul sau starea psiho-fizică exprimată: b 1: bucurie, satisfacţie; b 2: tristeţe, suferinţă; b 3: iubire; b 4: ură; b 5: frică; b 6: emoţie puternică, febrilitate impetuozitate; b 7: aprobare, bunăvoinţă; b 8: dezaprobare, rea-voinţă; b 9: surpriză; b 10: curiozitate; b 11: respect; b 12: dorinţă, patimă;

[1] Lucian Blaga: *Elanul insulei*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, pp. 105, 121 şi u., respectiv 101.

Scanned with OKEN Scanner

C. referire la caracterul intenţional al expresiei:

c 1: intenţionat (= semn); c 2: neintenţionat (= simptom);

D. referire la intensitatea modului de exprimare:

d 1: blînd, lin; d 2: violent, puternic;

E. referire la relaţia actant-obiect (fanic vs criptic):

e 1: îşi apropie obiectul; e 2: sau nu; e 3: îl aprofundează; e 4: sau nu; e 5: îi sporeşte sensul; e 6: sau nu.

Aceste trăsături semantice principale ale verbelor ne pot arăta, credem, cît mai exact felul cum limbajul poetic se situează faţă de limbă. Pentru o cît mai bună înţelegere a analizelor din acest capitol, privind regia textului, ţinem să precizăm încă de acuma faptul că în cuprinsul său, ori de cîte ori va fi nevoie, vom încerca să străbatem zone mai adînci şi mai ceţoase spre a discerne anumite implicaţii de mare subtilitate ale expresivităţii. Unele din aceste implicaţii îşi vor păstra rezistenţa şi pe mai departe. Aşadar, unele carate ale expresiei artistice blagiene vor rămîne şi pînă la urmă nemarcate. Adăugăm neîntîrziat că simbolurile propuse în tabelul de mai sus nu sînt mărimi aritmetice. Evident, ele nu permit decît aproximarea raţiunii imanente a expresivităţii. În sensul acesta, pentru analist ele sînt cîrja în vederea pătrunderii mai nuanţate şi cît mai individuate spre cunoaşterea în profunzime a unor microtexte şi a relaţiilor între microtexte şi poeme sau seria unor microtexte şi texte.

Reluînd problematica regiei textului, în sensul arătat, cu cuvintele lui Lucian Blaga, putem spune că prin simbolurile propuse mai sus nu se disimulează misterele existenţiale; acestea sînt recunoscute de noi ca atare. Tindem doar spre interpretarea modului cum ele, existenţial şi estetic, colorează substanţa verbală poetică a unui mister deschis, permiţînd să deslușim, dincolo de materialul fanic al planurilor de revelare, şi probabilul criptic.

Pornim de la gruparea a 1: verbele expresiei gestuale. La Lucian Blaga, principalele sînt: *a arăta*, *a mîngîia*, *a răsfăţa*, *a saluta*, *a săruta* etc.

Verbele din grupa a 1, din care am ales ca paradigmatic verbul *a mîngîia*, au, evident, şi trăsătura a 8, reprezentînd totodată un comportament. În schimb, verbele de expresie pantomimică de care ne vom ocupa în continuare, *a tremura* şi *a tresări*,

Scanned with OKEN Scanner

nu au trăsătura a 8, avînd mai mult un caracter de simptom al trăirii. Vom reţine în orice caz trăsătura a 8, ca deosebit de importantă, întrucît, cum vom vedea ulterior, ea caracterizează în poezia blagiană şi unele verbe de deplasare, conotîndu-le prin trăsătura semică: mod de expresie comportamental.

a mîngîia

Să urmărim microtextele lui *a mîngîia*, verb caracterizat în limbă prin trăsăturile: a 1 (gestual, posibil cu nuanţe pantomimice); b 3 (exprimă iubirea, afecţiunea, duioşia); c 1 (intenţionat); d 1 (lin). În studiul microtextelor (dealtfel foarte puţine la număr, ceea ce facilitează operaţia de comparare), vom adăuga acestor trăsături şi cele propuse de noi la caracterizarea microtextelor în sens restrîns.

A mîngîia se divide în două grupe: 1. expresie erotică, şi 2. expresie a consolării (care poate fi non-gestuală, chiar imaterială).

„Cu gînd ducăuş — mîngîi părul pămîntului." *(La cumpăna apelor.)* Trăsăturile b 3 şi c 1 sînt contrazise prin sintagma „cu gînd ducăuş", care redă conţinutul stării sufleteşti a gestului de mîngîiere distrată, absentă; se neagă deci totodată şi caracterul intenţional şi cu el gestul afectului de tandreţe. În schimb, sintagma „părul pămîntului", lăsînd intact caracterul neintenţional, de simptom al unei stări sufleteşti cu gînd hoinar, restabileşte sensul b 3, de iubire, metaforizînd iarba în aşa fel încît omologia generală pămînt-femeie apare în prim plan ca element erotizat la Lucian Blaga: părul. Aşadar, act de conştientizare a jocului subconştient, versul citat ocupă un loc secundar, de paranteză în poem, dar nu fără importante consecinţe. E ca şi cum gestul distrat de netezire a ierbii — gest care devine sau este numit mîngîiere — feminizează pămîntul, erotizînd contextul întreg şi contribuind în acest fel la constituirea cîmpului semantic al pămîntului ca simbol al trupului, mai ales feminin.

Altele sînt conotaţiile în cazul următorului sub-microtext din strofa finală a poemului *Cîntecul focului*. Aci planul divin şi planul uman, aduse în paralelă, se opun în ultimă realitate ca moduri diferite ale arderii. Divinul arde „suav cîteodată prin tufe / fără de-a mistui"; umanul, dimpotrivă, arde „cu cruzime-n văpăi". Legat de această deosebire fundamentală şi natura gesticulaţiei diferă. Faţă de sado-masochista „ardoare" umană, „El cruţă şi mîngîie spinii". Trăsătura de duioşie, care face parte din nucleul semantic al verbului ca atare, este şi aici, ca de fapt

Scanned with OKEN Scanner

şi în microtextul precedent, reliefată, dar încă mai puternic, fiind de-erotizată. Şi aici, accentul figurat stă pe obiect, mai bine zis pe raportul verb-obiect direct, făcînd să contrasteze designaţii ca netezire, blîndeţe, impresie de catifelare, opuşi ascuţimii înţepătoare a obiectului. Şi încă o asemănare: în ambele poezii, sintagmele cu *a mîngîia* ocupă în compoziţia întregului un loc secundar, de amănunt prin care se potenţează imaginea principală, ceea ce confirmă că nu afectivul are locul principal în noosfera blagiană. Dar aceasta nu înseamnă că locul acestor microtexte sau sub-microtexte ar fi neglijabil şi analiza lor superfluă. Poezia, ca orice artă, trăieşte prin amănunte, prin diversitate în unitate şi, în direcţia aceasta, locul verbelor de expresie prin gesticulaţie a tandreţei este demn de luat în seamă.

Din verbele de expresie pantomimică ne vom opri pe scurt la *a tremura* şi *a tresări*, ambele exprimînd o emoţie vie: continuă la primul, ca efect de surpriză la al doilea; palpit al trupului, ritmat la *a tremura* brusc declanşat la *a tresări*. Iubirea, ura, surpriza, frica, dorinţa, ca şi frigul, febra etc. pot constitui conţinutul emoţiei vii.

a tremura:

— „Tremurînd / îmi strîng comoara la ureche şi ascult“ *(Scoica)*. Actantul este persoana I, verbul, la gerunziu, arătînd modul în care se execută acţiunea principală. Palpitul cuprinde întreaga fiinţă, iar emoţia ce-l iscă este complexă, predominant intelectuală.

— „În viţe roşii strugurii par sînii goi / ai toamnei, care se dezbracă rînd pe rînd / de foi. / Smulge-i tu din trunchiul lor robust / şi stoarce-i, / stoarce-i bulgărilor de pămînt / în gură — ca să-ţi văd mînuţele — de dărnicie tremurînd / şi degetele umede de must.“ *(Anacreon)*. Actantul, pers. II iubita, exprimat prin sinecdoca mîinilor, este îndemnat la actul cu valenţe voluptoase al stoarcerii strugurilor, în care tremurul e dat ca scop pentru enunţător, fiind pentru el indicele posibilei desfătări erotice, în conformitate cu atmosfera şi titlul poeziei.

— „Albi pe fruntea ta-şi deschid subţirile pleoape / trandafirii,/ fragezi ca fiorii unor tăinuite presimţiri, / tremurînd de neastîmpărul ce-ţi joacă / viu şi cald în vine.“ *(Primăvara)*. Aceeaşi pers. II iubita, exprimată prin sinecdocă şi metaforă totodată, este prezentată cuprinsă de palpit erotic.E interesant de notat că *a tremura*

din pricina emoţiei vii, erotice, a prea-plinului vital sau a dorinţei angoasate apare în poezia lui Lucian Blaga mai ales cu privire la pers. II iubita (vezi şi *Nu-mi presimţi?*, *O toamnă va veni* etc.) şi nu la persoana I.

Remarcabile însă sînt şi alte configuraţii în poezia lui Lucian Blaga, în care verbul *a tremura* nu are un caracter pantomimic:

— „Priveşte în jos! Priveşte-ndelung, dar să nu vorbim. / S-ar putea întîmpla să ne tremure glasul." *(La cumpăna apelor)*.

— „Tremură prelung în glas / întrebarea de-i aievea / astă clipă de popas." *(Dumbrava roşie)*.

În ambele microtexte, tremurul este atribuit glasului, ca simptom fonic al unor emoţii în care erosul nu joacă rolul principal.

Dacă în microtextul prim citat, verbul *a tremura* corespunde, ca fapt gestual, categoriei a 1 din tabloul spectrelor semantice al verbelor de expresie propus de noi, dimpotrivă, în microtextul al doilea citat, acelaşi verb corespunde de data aceasta, ca fapt verbal, categoriei a 5. Asemănător şi în al treilea microtext, verbul *a tremura* vizează categoria a 5, nu însă în mod inechivoc, întrucît aici intervin şi reacţiuni mimice. Avem deci de a face cu o situaţie mai complexă, vizînd şi categoria a 3. Varietatea reacţiilor expresive este un fapt estetic realizat de acelaşi verb, de fiecare dată în alte configuraţii sintagmatice ale imaginarului şi deci cu alte nuanţe emoţionale. Şi la fel în următoarele microtexte citate. În acestea verbul *a tremura* ţinteşte rînd pe rînd categoria d 2 *(La cumpăna apelor)* şi categoria d 1 *(Dumbrava roşie)*, cu deosebirea că aici se referă la variaţii fonice ale expresivităţii.

Atragem atenţia, în continuare, asupra unui text blagian, în care prin metonimie textuală se realizează o poetică osmoză între două planuri ontologice ale fiinţei: „De sete ars, cum tremură în totul / ajuns la iezer — cerbul! Dar abia / atinge apa mulcomă cu botul. // Din luciul albăstriu, precum e fierul, / sorbind, cu grije-alege, parcă-ar vrea / să bea, uşor, din apă, numai cerul." *(Cerbul)*.

Semantic, actantul este aici animal, dar semiotic, este uman, este poetul însuşi, simbolizat, ca şi în alte poezii, în cerb. Interesantă de subliniat este şi opoziţia între tremurul involuntar, de nestăpînit, al dorinţei, şi cumpătarea cu care şi-o astîmpără, optînd pentru valori superioare, spirituale: cerul. Verbul, în cazul acesta, exprimînd tot o stare complexă, vizează în acelaşi timp categoriile: a 2, b 6, b 12, c 2 şi d 2.

Scanned with OKEN Scanner

a tresări

Nuanțe ale expresivității demne de semnalat apar în poezia lui Lucian Blaga și legate de verbul *a tresări:*

— „și cald din temelii tresar / de-amarul tinerelor mele patimi" *(Mugurii)*. Aici verbul este quasi-sinonim cu *a tremura*, indicînd clocotul erotic, juvenil. Starea sufletească este din nou complexă, cuprinzînd categoriile b 3, b 6, c 2 și d 2.

— „Ades un zgomot mă face să tresar" *(Gîndurile unui mort)*. Dimpotrivă, gestica este de data aceasta bruscă, efect al surprizei.

— „Strîns ținută sub surdină, / ca o pîlpîire de lumină / inima tresare. / răspunde-n Ursa-Mare." *(Răsunet în noapte)*.

Expresie a unui prea-plin existențial, strunit astfel încît să răspundă unui plan superior, unor exigențe proiectate mereu în sus (ca în *Cerbul*), tresărirea semnifică aici o scăpare din mediul angoasant, de vrajă, al solitudinii montane, zugrăvită în strofa introductivă, o zvîcnire spre alte sfere și o eliberare.

În alte microtexte întîlnim personaje ce pot tresări de îndurerată sau neliniștită surpriză: „Bătrînul zeu încremeni fără de grai / în noaptea cu căderi de stele, / și tresări îndurerat, / păianjenul s-a-ncreștinat." *(Păianjenul*, în *Moartea lui Pan)*; b 2 și b 9. „De ce a tresărit? / Tată orb, fii liniștit, în jur nu e nimic. / Doar sus o stea / de cerul ei c-o lacrimă de aur se desparte." *(De mînă cu Marele Orb)*; b 5 și b 9.

Printre verbele expresiei prin mimică, alegem *a rîde* și *a plînge*, deosebite polar prin trăsăturile b 1: bucurie vs b 2: tristețe, deci sentimentul sau starea psihică exprimată, și asemănate, afară de modul de expresie, prin c 2: neintenționat și d 2: expresie puternică, violentă.

Varietatea sentimentelor și stărilor psiho-fizice exprimate prin verbe gestuale și pantomimice ar putea părea limitată în cazul lui *a rîde* și *a plînge* de însuși spectrul semantic al verbelor. În realitatea textului însă — care este de natură semiotică — apare un evantai mai larg de nuanțe.

Iată principalele lor ocurențe:

a plînge:

— „și omul cel dintîi, pribeagul, nu știa să plîngă." *(Lacrimile)*.

Microtextul face parte dintr-o legendă etiologică a lacrimilor, inventată anume spre a da plînsului ca exteriorizare a tristeții un sens ontologic. Exteriorizare care generează totodată un văl

de împăienjenire, plînsul nu este încă de pe acuma, din tinereţe, văzut de Lucian Blaga ca o descărcare, ci ca un mod de atenuare a intensităţii luminii paradisiace din natură. Deşi poezia nu este scutită de un oarecare retorism care se potriveşte prea puţin gustului actual, totuşi ea este importantă şi devine vie prin *feed-back*, mai ales dinspre teoria culturii, lacrimile apărînd aici ca metafore ale categoriilor abisale: de transfigurare şi de ascundere-revelare a misterelor. Aşadar, plînsul apare ca o achiziţie în sensul mutaţiei ontologice săvîrşită de omul creator. *A plînge*, aici, intră deci în seria expresiilor artistice sau măcar se învecinează ca act funcţional cu celelalte verbe ale expresiei artistice. Procesual, această conotaţie a lui *a plînge* este variată şi întărită în următorul microtext:

„Dar cuvintele sunt lacrimile celor ce ar fi voit / aşa de mult să plîngă şi n-au putut." *(Către cititori)*. Tristeţea rămîne aici conţinutul trăirii exprimate. În schimb, întrucît actul de *a plînge* este dat ca fapt dorit, are ceva intenţionat, apărînd nu atît ca simptom al trăirii cît ca semn al unor sensuri mai înalte decît cele strict afective, deci în locul trăsăturii obişnuite c 2, trece aici c 1, cel puţin pe plan semnificativ, simbolic.

În acelaşi mit al lacrimilor se încadrează şi următoarele microtexte:

— „A căzut pe lucruri rouă, / sau e numai o părere? / Poate că le plînge faţa / de o lăuntrică durere." *(De rerum natura)*.

— „Mai apoi, cîteodată, păstrez în ulcior şi-un lucru mai scump şi mai rar: / grămadă de boabe de chihlimbar, / lacrimi pe cari o pădure le-a plîns, / cînd ultimul alb unicorn s-a stîns." *(Ulciorul)* Aici, trăsăturii b 2 i se asociază, evident, b 3 şi b 11 în actul ritual, solemn, al bocirii mitice.

Amintim că există şi ocurenţe în care verbul *a plînge* are chiar o neaşteptată nuanţă b 8, opunîndu-se ca dezaprobare, iertării, acceptării (vezi *Vei plînge mult ori vei zîmbi?*).

Dacă verbul *a plînge*, laolaltă cu metonimiile *lacrima*, *plînsul*, i-au permis lui Lucian Blaga să creeze încă din tinereţe un mit personal în care aspectul conflictual între cunoaşterea fanică şi cunoaşterea criptică a realităţii a fost depăşit prin încadrarea în mister, pe de altă parte, o seamă de alte verbe ale expresivităţii

Scanned with OKEN Scanner

se înscriu în mod pronunţat cînd în cîmpul luciferic al cunoaşterii şi cînd iarăşi în cîmpul paradisiac. În circumstanţe precis determinate de aderare la străvechiul mit bogomilic, aceleaşi verbe se pot înscrie şi într-un halou de conotaţii ambivalente.

a rîde

— context paradisiac:

„Copilul rîde: / « Înţelepciunea şi iubirea mea e jocul! » *(Trei feţe)*. Cu semnul citării, rîsul ca expresie non-lingvistică, tradusă apoi lingvistic, în semnificaţia sa, ca joc nelipsit de un înţeles mai profund. E clară echivalarea cu b 3: „iubirea", dar „înţelepciunea" ca atitudine meditativă, melancolică ne-ar duce spre b 2: tristeţe. Deci rîsul nu e atît o expresie a voioşiei cît un substitut naiv, paradisiac, al iubirii şi durerii încă neasumate.

„Rîdeau copiii toţi de ea (de sperietoarea de ciori, n.n.) /dar mie mi-era milă / şi-o iubeam" *(Din copilăria mea)*; identitatea naivă a copilului recuză rîsul ca batjocură, trăsătură b 8.

„Tu stîrneşte numai o clipă îndurătoarea scînteie / ce mai moceneşte în vatră, / scînteia care aleargă şi rîde." *(Cuvinte către faţa necunoscută din poartă)*; microtext vitalist, pozitiv, identitate; b 6 (= emoţie puternică etc.).

— context luciferic:

„durerile nu sunt adînci decît atuncia cînd rîd. / Să rîdă deci astăzi în mine / amarul / şi-n hohote mari să-şi arunce pocalul în nori!" *(Veniţi după mine tovarăşi!)*; rîsul de tristeţe, de durere, în gestică iconoclastă, păgînă; b 2 în loc de b 1, subliniat ca atare; trăsătură care face posibil transferul: b 6.

„Danţatoarea albă le trece prin sînge, rîzînd s-a oprit / pe-un vîrf de picior ca pe o sticlă întoarsă." *(Veac)*; rîsul monden al altora e calificat negativ; rîs provocator, contrariul lui b 11.

— context ambivalent:

„Spre soare rîd! / Eu nu-mi am inima în cap, / nici creieri n-am în inimă. / Sunt beat de lume şi-s păgîn! / Dar oare ar rodi-n ogorul meu / atîta iîs făr'de căldura răului?" *(Lumina raiului)*. Prin turnură bogomilică, solarul nu e apolinic; în finalul poemului apare raiul luminat de flăcările iadului; jos vs sus, demonic vs divin. Aşadar, ambivalenţa rîsului ca ambivalenţă a cauzelor îl transformă în expresie nu a bucuriei şi voioşiei, ci a prea-pli-

nului existențial, cu ceva chiar sfidător, accentuat prin *feed-back* dinspre final: înaltul luminat de adînc; b 1, b 6.

„dracul nicăiri nu rîde mai acasă / ca-n pieptul meu" *(Pax magna)*; bogomilic, vitalist, egolatrie, tot poemul. Întrucît rîsul diabolic își are sensul său precis, maliții os, apare și o nuanță de b 8 (dezaprobare).

„Spre diminețile tale rîd, / soare vechi, soare nou." *(Fiica pămîntului joacă)*; aceeași structură ca în *Lumina raiului*; b 1, b 6.

„În spațiu tainic, fără mărturie, / mă alesei cîndva făptură vie, / M-au făurit rîzînd, cîntînd, părinții, / Ei, țesătorii vieții și ai morții, / mi-au dat ce-ngăduise soartea: / au pus în mine soarele și noaptea, / și mi-au adus un drum în fața porții." *(Anii vieții)*; ambivalență, bogomilism; conjuncția contrariilor, afirmată în perspectivă; b 3 (iubire).

Evident, verbele *a plînge* și *a rîde* care semantic sînt complementare, în idiostilul blagian, participînd la configurații mitice diferite, își pierd, semiotic, complementaritatea. Rezultă și de aici că între concepția filosofică a lui Lucian Blaga și viziunea sa poetică asupra lumii nu există acel hiatus pe care au crezut că-l pot depista unii din comentatorii săi mai vechi. Subliniem acest fapt cu tărie, întrucît prin el ni se lămuresc o seamă de trăsături de continuitate organică între concepția sa gnoseologică agnostic-înțelegătoare și modul său de a crea în stil metaforic. Altfel zis, sub termeni ca „revelarea misterului" se ascunde nu numai „amfibismul" cunoașterii în formularea filosofului Lucian Blaga ci, totodată, și ambivalența vieții în reflectarea ei lirică.

Aceleași criterii subiacente ale viziunii blagiene asupra vieții se pot urmări și în conotațiile celorlalte verbe ale expresiei din idiostilul său.

a spune

— verb foarte frecvent, avînd 37 ocurențe.

— pers. I, prag de discurs liric: „Așa-mi spuneam încă ieri, mereu: / amintire e numai — a unui ceas / care-a fost — orice vis pentru mîne. / Lîngă tine nici o lumină, nici o stea, nici un zeu / nu rămîne." *(Schimbarea zodiei)*; în continuare, sub formă de autoadresare imperativă, se trece la pers. II: „Uită Arcadia!

Ceasul ce nu vrea să bată, nerotunjitul, / neîmplinitul, să-l uiți". În sfîrșit, se revine la pers. I, astfel că discursul propriu-zis e încadrat între două enunțuri: „Așa-mi spuneam încă ieri, mereu", care în felul acesta contrastează puternic și gramatical: imperfect vs imperativ: imperfect vs prezent; ca trăsături dominante ale spectrului semantic, contrastul între b 2 și b 1;

— pers. I, cu negare: temerea de puterea magică a cuvîntului, impunînd tăcerea ca tabu al numirii: „Ci poarta e în adevăr aci? Poarta sură / căreia n-aș vrea pe nume să-i spun? / Tu oprește-mă încă, să nu intru. Nu vreau să apun." *(Cuvinte către fata necunoscută din poartă)*; nuanțe b 5 (frică) și b 11 (respect);

— pers. II, iubita: „Așa de tainic tu mi-o spui și dornic, parc-aș fi / pribeag pe-un alt pămînt." *(Dorul)*; apar și sinonimele: „șoptești" și „mai cîntă-mi", pentru același act simili-real; diferă și prin ce introduc: *a șopti*: „Mi-așa de dor de tine!", designînd modul fizic al rostirii. *A spune*, cu designații interpretativi ai rostirii: tainic, dornic, introduce o figură de echivalare, iar *a cînta*, o figură de transformare (alterizare) dorită; b 3, b 6, b 12 (adică suferință, emoție puternică, patimă);

— pers. II, iubita, ca replică la discursul lui eu-iubitul: „Îmi spui: / « Nimic nu s-aprinde, și nimeni, de-o rază de lună » / Și-n galeș surîs înflorești mulțumită, crezînd / că sorții îi stai împotrivă, oricînd, / c-o șăgalnică vorbă. / Îngădui răspuns înălțat peste timp, peste loc?" *(Cîntecul focului)*; alteritate accentuată; dialog în plină disensiune; el afirmă mitul „răsurii" primejduite de foc, ea îl neagă cu un „galeș surîs", în care înflorește credința naiv paradisiacă a intangibilității făpturii. Din tandra „ceartă" a celor doi îndrăgostiți răzbate încă o dată concepția dualist-bogomilică subiacentă noosferei blagiene; amalgam de b 3, b 8, b 9 și b 10 (deci: iubire, dezaprobare, surpriză, curiozitate);

— pers. IV, perechea; spunerea numelui negată; anonimia valorizată la Lucian Blaga: „C-o sărutare, pe-a vieții măsură, / îmi stingi în gură toate numele / ce din alean ți-am dat. // Pornim pe urmă iar / ca două vîrtejuri de vară pe drum. / Ne suntem dar pentru dar / și nu ne mai spunem nicicum." *(Drumeție)*; b 3, b 6, b 11, b 12 (iubire, emoție, respect, patimă);

— pers. III, inanimat: „N-avea să-mi spună / nimic pămîntul? Tot pămîntu-acesta / neîndurător de larg și-ucigător de mut, /

nimic?“ *(Pămîntul)*; verb negat interogativ; tăcerea resimțită disforic se rezolvă prin spunere, prin mesaj, asimilînd pămîntul cu iubita;

— pers. III, parte a corpului: „O, inima: / nebună, cînd se zbate-n joc sălbatic, / atunci, / atunci îmi spune că din lutul ei / a fost făcut pe vremuri vasul, / în care Prometeu a coborît din cer / aprinsul jar, ce l-a furat din vatra zeilor“ *(Inima)*; verb în funcție de prag al mitizării; sincretism între titanism antic și miturile adiacente, hindus și creștin; b 6.

Găsim în creația lirică a poetului și forma de reflexiv impersonal a verbului *a spune*:

— „Spune-se că-n holda coaptă / macul îl dezbraci c-o șoaptă“ *(Catrenele dragostei)*; vers al unei imaginare înțelepciuni sau fantezii mitizante generale, în care eul se dă pe sine drept generalizat; *a (se) spune* este conotat aici de o șăgalnică ingeniozitate, o specialitate a lui Lucian Blaga, creator de mici mituri; întîlnim și alte cazuri cînd se bazează pe mitologii populare sau culte, nelipsite de o naivă grație: *a se spune* introduce discursul mitizant. Ca nuanțe: b 3, și b 12 cu mic dozaj b 9.

Prin actant, *a spune* declanșează și în microtextul următor perspectiva mitică: „Legenda spune că pe-aice / Euridice, fata tracă, / din iaduri și-a mutat în sălcii / a jale — părul lung și verde.“ *(Sălcii plîngătoare)*.

— pers. II generală; negație a negației miticului: „... Și-apoi iarăși / s-asculți dacă inima, jalnica, vechea, / mai bate — și-a cui? A nimănui — cuteza-vei să spui? / Treci numai, treci, fără frică. Și, dacă poți, amăgește-te singur să crezi / că zvonul ce-n cale // ți se ridică / e numai vîntul ce vine din lună / și-n țară sună.“ / *(Drum prin cimitir)*; b 2 și b 5 (tristețe și frică).

Dramatismul lui *a spune / a nu spune* crește, în mod firesc, în raport direct cu intensitatea trăirilor. A se vedea grava angoasare existențială din *Pămîntul* față de mai puțin mistuitoarea înstrăinare din *Schimbarea zodiei* sau șoapta ritualizată în fața tainelor vieții, din *Cuvinte către fata necunoscută din poartă*, față de nedumerirea teologico-mitică din *Eva*. După chiar perceptele epistemologice ale lui Lucian Blaga, există o relație temeinic fundată între structura intimă a cunoașterii și natura misterului; pe de altă parte, prin variere calitativă, un mister deschis poate fi atenuat, permanentizat sau potențat. Însemnînd cele trei moduri cu plus, zero, minus, Lucian Blaga vorbește corespunzător de

Scanned with OKEN Scanner

plus-, zero- şi minus-cunoaştere, după cum, prin atitudine scrutătoare luciferică, necunoscutul este mai mult sau mai puţin învins. Semnul direcţional de variere calitativă a lui *a spune* în *Cuvinte către fata necunoscută din poartă* este semnul minus. Misterul, în consecinţă, este metamorfozat din mister cu apel la un conţinut cognitiv imaginar la mister latent, permanentizat, absolutizat. Povara aceasta, oare, nu este mai mare decît a misterului revelat? Răspunsul la întrebare ni-l dă modul şoptit al lui *a spune*, contaminat de conştiinţa poverii existenţiale. Evident, prin absolutizarea misterului, acesta nu devine mai confortabil. Dar nu proficienţa lucrului cunoscut înseamnă în toate circumstanţele şi izbăvirea de greutăţile, pericolele şi relele de care e bîntuită existenţa umană. Dimpotrivă! De unde unul din postulatele de bază ale deontologiei: a nu se bizui pe date ale cunoaşterii acceptate rapid şi uşuratic în credinţa că în felul acesta se pot evita hărţuielile necunoscutului.

Faţă de *a spune*, *a zice*, cu numai 29 ocurenţe, pare a avea un caracter mai personal, mai familiar, mai intim.

a zice

— pers. I cu autoadresare mitizantă: „Îmi zic: « Din muguri / amari înfloresc potire grele de nectar »“ *(Mugurii)*; amalgam de b 1 şi b 2 (bucurie şi tristeţe);

— pers. I cu autoadresare, un fel de mit personal: „Ascult şi sufletul îşi zice: // Eu am crescut hrănit de taina lumii...“ *(Dar munţii — unde-s?)*. Considerînd mai larg curiozitatea ca apetit al tainei, aici apare trăsătura b 10;

— pers. I cu autoadresare: „Şi iarăşi îmi zic: / nici o larmă nu fac stelele-n cer. / Da, ar trebui să fiu mulţumit.“ *(Linişte între lucruri bătrîne)*; dialectică între b 1 şi b 2;

— pers. I, adresant pers. II, iubita: „Nu-mi presimţi iubirea cînd privesc / cu patimă-n prăpastia din tine / şi-ţi zic: / O, niciodată n-am văzut pe Dumnezeu / mai mare!?“ *(Nu-mi presimţi?)*; *a zice* aici e imbold de a înţelege mai mult, apelînd la „presimţire“ = intuiţie, conotaţie care la *a spune* nu a existat; b 3, b 6, b 12, dar, legat de Dumnezeu, ca veneraţie, amalgam de b 5 şi b 11;

— pers. IV generală: „Făptură ţi-am zice, potir fără toarte...“ *(Pasărea Sfîntă)*; b 11;

— pers. I, *a zice* cu sens de *a cînta* (muzică instrumentală de preferinţă): „Zic din strune.“ *(Descîntec)*. Aici, în locul trăsăturii

a 5 (expresie verbală) specifică verbelor dicendi, trece a 6 (expresie muzicală). În textul integral găsim un larg evantai de stări sufleteşti: b 1, b 2, b 3, b 6, b 11, b 12.

Ne oprim la acest din urmă microtext, întrucît avem certitudinea că el aduce o seamă de elemente pentru confirmarea felului cum înţelegem noi, în faza actuală a analizelor, regia textului ca act poetico-estetic. Este mereu vorba de configuraţii complexe, Astfel, microtextul citat se încadrează unei structuri superioare. ordonate lăuntric atît de rime interioare cît şi de opoziţii semantice. Iată această structură: „Scriu în rune ani de fiere / şi de miere. Zic din strune.“ Există deci o simetrie regizorală evidentă între „rune“ şi „strune“, pe de o parte, „fiere“ şi „miere“, pe de altă parte, simetrie de pe urma căreia se potenţează reciproc înţelesul lor, concomitent cu al verbelor *a scrie* şi *a zice*. Notăm că structura asupra căreia ne-am oprit repetă o altă configuraţie similară, din chiar pragul liric al poeziei, în care, în aceeaşi constelaţie se găsesc „a scrie în rune“ („o poveste“) şi „a nu spune“ („ce este“). Aşadar, *a zice*, în cazul de faţă, cu sens *a cînta*, este mînuit ca un fel de remediu pentru *a nu spune* dar a scrie în *rune*. Este din nou un procedeu poetic, ales de Lucian Blaga pentru a sugera cît mai pregnant sfera mitică a cîntării ca rostire poetică privilegiată.

Funcţia regizorală a verbelor expresiei, analizate pînă aici, rezultă şi mai pregnant dacă ţinem seama şi de particularităţile grafice cu care sînt însoţite în text. Verbele *a mîngîia*, *a tremura*, *a tresări* apar incluse în corpul liric al poemului în pură funcţie pantomimică, fără nici un semn grafic special. În schimb, la *a plînge* şi *a rîde* găsim cazuri cînd ele sînt urmate de dublu punct; aşa de pildă în poemele *Frumoase mîni* şi *Trei feţe*, cînd ele sînt urmate fie de o confesie, fie de o formulare gnomică. În acest din urmă caz, enunţul introdus prin verbul mimic este aşezat în ghilimele.

Alta este situaţia verbelor dicendi *a spune* şi *a zice*. Şi aici se deosebesc acele cazuri cînd ele sînt incluse în corpul liric într-o configuraţie mai amplă, descriptivă şi sugestivă, ca în poemele *Pămîntul*, *Veac*, *Noapte de mai*, de celelalte, cînd introduc vorbirea directă, de pildă *Dorul*, *Cîntecul focului*, *Muguri*, *Vei plînge mult ori vei zîmbi?* etc. sau vorbirea indirectă, de pildă, *Linişte*, *Inima*, *Catrenele dragostei*. Notăm că în unele cazuri ca în poemele *Fiu al faptei nu sunt*, *Schimbarea zodiei*, *Dar munţii — unde-s?*,

Scanned with OKEN Scanner

Liniște între lucruri bătrîne etc., vorbirea directă nu este așezată între grafemele tradiționale.

Verbele dicendi urmate de dublu punct apar într-un fel de funcție de termeni nucleari. Din rețelele realizate de ele rezultă că semnele grafice dublu punct, ghilimele, semnul interogației și exclamației, pe lîngă aspectul lor funcțional logic, constituie pentru ochiul lectorului constante ale raporturilor între narațiunea lirică și locuțiunea lirică. Interacțiunea între persoană, timp, mod de acțiune la verbele dicendi se reliefează în felul acesta și mai mult ca factori ai regiei textului.

Asemănător cu verbele dicendi propriu-zise, *a șopti* cu 5 ocurențe și *a striga* cu 17 ocurențe suscită ca factori ai regiei textului atenția noastră din nou datorită funcțiilor lor nuanțate.

a șopti

Trecem peste poezia *Eva* din tinerețea poetului, în care verbul *a șopti* apare contopit în corpul narativ-liric, avînd și o semantică identică celei din limbă. Îi urmează în *Poemele luminii* așazicînd nemijlocit poezia *Veșnicul*, cu același regim al verbului, cu deosebirea că aici el apare în partea finală a poeziei — procedeu simptomatic pentru finalurile pianissime ale tînărului Lucian Blaga [1]. Cu totul alta este configurația în poemul *Inima*, din același volum, în care apar într-o gradație *sui generis* patru verbe ale expresiei verbale: *a spune*, *a cînta*, *a șopti* și *a striga*. Gradația aceasta transformă poemul, după sensibilitatea noastră, într-o micro-simfonie de cameră în patru mișcări, în care dinamica aparte a fiecăruia din cele patru verbe determină totodată și caracterul mișcării. După un *grave* introductiv de patru versuri, urmează un *poco allegro* în jurul verbului *a spune*. Următorul verb, *a cînta*, regizează un *adagio* visător care pare că îmbrățișează veșnicia. Rapidă și aproape gîfîitoare este desfășurarea micului *scherzo*, a cărui mișcare în pianissimo este cauzată de verbul *a șopti*. În sfîrșit, verbul *a striga* dezlănțuie un *allegro* în formă de *rondo* care, final, se revarsă în zarea largă a unui viitor utopico-mitic.

Tot în *Poemele luminii* mai apare verbul *a șopti*, în funcție net regizorală, în poemul *Dorul*, cu care ne-am mai întîlnit în lucrarea

[1] Vezi și *Corola de minuni a lumii*, pp. 143 și u.

Scanned with OKEN Scanner

de față. Interesant că în continuare el dispare pentru un timp, ca în *Tăgăduiri* din volumul *Lauda somnului* să se mai bucure de o reapariție, aici introducînd, la fel ca în *Dorul*, vorbirea directă. Diferă doar configurația: erotică în *Dorul*, metafizică în *Tăgăduiri*.

Repetăm, semnificativă ni se pare frecvența verbului *a șopti*, în volumul de debut al poetului, considerat de unii comentatori drept cel mai retoric din creația blagiană. Să fie o pură întîmplare? Amintim că *Poemele luminii* a fost volumul de poezii la care Lucian Blaga, în versiunea originală, a lucrat mai mult și la punerea în pagină a versului, recurgînd la simetria axială în maniera lui Arno Holz. În perioada aceasta de creație îl găsim deci angajat în multe privințe în problematica regiei textului, inclusiv în aceea a dinamicii dicțiunii, problematică abandonată ulterior și decretată în sistemul său estetic ca făcînd parte din valorile auxiliare ale creației poetice. Stăruim aici asupra faptului, în primul rînd spre a pune cît mai pregnant în relief caracterul contradictoriu al practicii poetice blagiene, flagrantă îndeosebi cu privire la neglijarea problematicii verbului ca mijloc artistic.

Centrul de greutate al frecvenței verbului *a striga* se află tot în *Poemele luminii* (7 ocurențe). Urmează în ordine descrescîndă *În marea trecere* și *Lauda somnului* (cîte 4 ocurențe) și, după un interval de eclipsă în folosirea verbului, *Poezii 1962* și *Alte poezii* (cîte o ocurență). Situația repetă aproape identic frecvența descrescîndă a lui *a șopti*. Ca fenomen de regie a textului *a striga* este deci supus aceleiași legități ca *a șopti* în evoluția lirismului blagian. Practic, aceasta înseamnă și o des-retorizare a creației poetului în raport cu maturizarea sa artistică. Nu ne oprim însă la acest singur criteriu. Astfel poezia *Madrigal* — una din cele mai realizate din perioada tîrzie de creație a lui Lucian Blaga — variază configurația din *Sus*, poezie de tinerețe. Pînă și elementul de regie este identic: „Ce fericire ai dori / să ne-o strigăm în zare" *(Madrigal)*: „de ți-aș striga / în zare — numele" *(Sus)*. Se pune în fața acestei invarianțe următoarea întrebare: Dacă plecăm de la constatarea strigăt = paralimbaj, strigătul este așezat, evident, în contrast cu: cuvîntare = vorbă legată, dominată de tîlcul vorbirii. Care, în schimb, este regimul retoric al strigătului? Fără îndoială, strigătul ca atare, ca și cuvîntul (emfatic) strigat au de fiecare dată „legenda" lor autonomă. *A striga*, în general, produce o ipostază dinamic mărită a cuvîntului-

Scanned with OKEN Scanner

discurs sau chiar înlocuirea sa cu o expresie sonoră nearticulată.

Dacă recurgem la semnele dinamicii muzicale, *a şopti* se notează cu simbolul ppp, dimpotrivă *a striga* cu simbolul fff. Modulaţia glasului la *a şopti* este la o extremă, a lui *a striga* la cealaltă extremă. Care este, de fiecare dată, sensul lor relaţional? Această întrebare impune mereu o atentă analiză a actantului şi a zonei de sosire. Invariabil însă, ni se vor desluşi în această privinţă două caracteristici psihologice; un fel de strîmtorare resimţită de actant şi, în privinţa zonei de sosire, dată fiind natura uneori nelexicalizată a strigătului, contactul între afectul pur şi contingent. Dar zona de sosire — să anticipăm — poate fi uneori absentă în sintagmatica imaginarului, strigătul apărînd astfel ca absolută descărcare.

a striga

— pers. I:

„Şi-acum, cînd tu-mi îneci obrajii, ochii / în părul tău, / eu ameţit de valurile-i negre şi bogate, / visez / că vălul ce preface în mister / tot largul lumii e urzit / din părul tău — / şi strig, / şi strig, / şi-ntîia oară simt / întreaga vrajă, ce-a cuprins-o magul în povestea lui.“ *(Din părul tău)*; microtext, înglobînd un spaţiu erotic în care *a striga* se află în opoziţie semantică de conjuncţie cu *a visa* şi *a simţi*. Cauza tustrelelor acte este trăirea erotică, ameţeala erotică. Cuprins în feminitate, quasi-matricial, actantul liric cunoaşte taina tatălui (a magului), dar filtrat, ca „văl“, conform complexului Marelui Anonim. Deci *a striga* este o expresie a paroxismului emoţional datorat impactului dureros-voluptos între două zone diferite: erosul matern-feminin şi gnosisul patern-masculin, viril. *A striga* deci este aici verb al expresivităţii unei emoţii paroxistice.

— *a striga* = chemare, apel: „Îi vreau, îi strig şi — nu-s!“ *(Dar munţii — unde-s?)*;

— *a striga* cu citat, deci a spune ceva strigînd: „Cineva a-nveninat fîntînile omului. / Fără să ştiu mi-am muiat şi eu mîinile / în apele lor. / Şi-acuma strig: / O, nu mai sunt vrednic / să trăiesc printre pomi şi printre pietre / Lucruri mici, / lucruri mari, / lucruri sălbatice — omorîţi-mi inima!“ *(Din cer a venit un cîntec de lebădă)*; de corelat cu microtextul următor: „Nu ţi-aş scrie poate nici acum acest rînd, / dar cocoşi au cîntat de trei ori în

noapte — / și-a trebuit să strig: / Doamne, Doamne, de cine m-am lepădat?" *(Scrisoare)*;

— pers. II generală: „În Arcadia de brume / țapii negrii-s fără griji, / își ridică numai capul / cînd din fundul văii strigi." *(Corn de vînătoare)*;

— pers. III:

a. actant parte a trupului persoanei I:

„O, inima: cînd pieptul ea mi-l sparge cu / bătăi de plumb, / atunci îmi strigă îndrăzneață / că peste veacuri lungi și goale și pustii, / cînd Dumnezeu se va-ndemna, / să fac-o altă lume / și-o omenire / din neamuri mari de zei, / Stăpînul bun va plămădi atunci din lutul ei / pe noul Adam." *(Inima)*. După cum am văzut, această strofă apare la capătul unei gradații, ca punctul ei culminant. Este bine de adăugat, la analiza poemului, că realizarea acestei gradații prin atmosfera specifică a fiecărei strofe centrată în jurul cîte unui verb de expresie, ne înfățișează următoarele relații: 1. demonie, joc alert: titanism; 2. liniște, interiorizare, împăcare lăuntrică: buddhism; 3. dramatism critic: creștinism antidogmatic; 4. emoție maximă: nietzscheism *sui generis* — acestea ca „traduceri" în limbajul minții ale limbajului strict emoțional al inimii.

În fiecare strofă, cum am mai spus, apare alt verb de expresie și alt element caracterizator: 1. „*nebună*" — inima „*spune*" „Prometeu"; 2. „giulgiu de *liniște*" — „*cîntă*"→Buddha; 3. „*tainic*" — „*șoptește*"→„*Isus*" — acestea toate situate în trecut, și 4. „*îndrăzneață*" — „*strigă*"→„noul Adam", proiectat în viitor. Bineînțeles, nu în toate poeziile lui Lucian Blaga, construcția relațională între verb și esențialul stării psihice este atît de precisă; analizînd-o aici mai pe larg, am urmărit să se vadă că încă din tinerețe Lucian Blaga a înțeles principala relație între verbele de expresie și faptul subliniat la bătrînețe: „Traduc întotdeauna. Traduc / în limba românească / un cîntec pe care inima mea / mi-l spune, îngînat suav, / în limba ei." *(Stihuitorul)*. Dacă în realitate intelectul are pentru Lucian Blaga același rol, ba poate chiar mai mare, nu e important aici. În orice caz, verbul *a striga* este legat de stări emoționale puternice, pasionale, chiar paroxistice, fie că joacă rolul unui element de tranziție, introducînd o spunere în vorbire in-

Scanned with OKEN Scanner

directă sau directă, deci o traducere în limba românească a limbii suave a inimii, fie că apare ca exprimare non-lingvistică, inarticulată şi inarticulabilă a unei emoţii de dincolo de cuvînt. Cînd actanţii sînt nu insul ca atare, ci unele funcţii organice expresive ale trupului, emoţiile apar cu atît mai puternice: „Lacomi şi flămînzi îmi strigă ochii, / veşnic nesătui ei strigă / după ochii tăi..." *(Primăvară)*; „Numai sîngele meu strigă prin păduri / după îndepărtata-i copilărie" *(În marea trecere)*;

b. actant animat:

„un glas îmi strigă ascuţit din întuneric, / că dracul nicăier nu rîde mai acasă ca-n pieptul meu" *(Pax magna)*; nedeterminarea actantului; e verb dicendi; „Cocoşi apocaliptici tot strigă, / tot strigă din sate româneşti" *(Peisaj transcendent)*;

c. actant artificial:

„În teatre strigă luminile" *(Veac)*;

d. actant animat / artificial:

„În păduri plutitoare-ai strigat / prelung deasupra întîielor ape." *(Pasărea sfîntă)*; strigăt / ţipăt de pasăre ≈ cîntec de pasăre, amplificat aici, în sens creator, prin motivul apelor primordiale.

După cum s-a văzut şi din analizele premergătoare, verbele de expresie în poezia lui Lucian Blaga regizează microtexte în care factorii principali sînt: conţinutul emotiv-ideatic, receptorul / adresantul şi atmosfera / situaţia în care comunicarea are loc. Acest din urmă factor este adesea, din punct de vedere gramatical, un complement sau o completivă circumstanţială. Dar conceptul de „circumstanţă" într-o abordare semiotică a poeziei nu poate fi restrîns la circumstanţiale gramaticale. Se cere o redefinire a relaţiilor între act şi împrejurarea care-l prilejuieşte şi-l caracterizează.

Şi pentru *a cînta*, elementele sintagmaticii imaginarului propuse în partea întîi a lucrării de faţă sînt utile.

a cînta

Metoda noastră va fi şi de data aceasta inductivă. Pornim de la ocurenţele verbului *a cînta*. Prima sa atestare o găsim în poezia *Linişte*: „Atîta linişte-i în jur, de-mi pare că aud / cum se izbesc de geamuri razele de lună. // În piept / mi s-a trezit un glas străin / şi-un cîntec cîntă-n mine-un dor, ce nu-i al meu. // Se spune, că strămoşi, cari au murit fără de vreme, / cu sînge tînăr încă-n vine, /

cu patimi mari în sînge, / cu soare viu în patimi, / vin, / vin să-şi trăiască mai departe / în noi / vieaţa netrăită. // Atîta liniște-i în jur de-mi pare că aud / cum se izbesc de geamuri razele de lună. // O, cine știe — suflete-n ce piept îţi vei cînta / şi tu odată peste veacuri / pe coarde dulci de liniște, / pe harfă de-ntuneric — dorul sugrumat / şi frînta bucurie de vieaţă? Cine știe? Cine știe?". Verbul *a cînta*, în prima sa ocurenţă, este complinit de un circumstanţial de loc, indicînd o *interioritate:* „în mine": „un cîntec cîntă-n mine-un dor". Citind microtextul complet, respectiv strofa a doua a poeziei, regăsim opoziţia identitate vs alteritate, a cărei importanţă în regia de profunzime a textului blagian am subliniat-o mereu. Dacă acum privim mai atent această opoziţie — semantic, nu strict gramatical — constatăm că aici ea se structurează ca: subiect al enunţului (= alteritate) vs subiect al enunţării (= identitate), în care subiectul enunţului („un glas străin") efectuează un act („cîntă") în interiorul subiectului enunţării („în piept", „în mine"). Sau, altfel spus, identitatea devine loc (circumstanţă) a „faptei" alterităţii: identitatea include alteritatea, este zona ei de sosire şi de realizare. În felul acesta, actul *a cînta* aparţine deopotrivă subiectului enunţului, care-l efectuează, şi subiectului enunţării, care-l posedă aşa-zicînd, înglobîndu-l, devenind mediul în care săvîrşirea actului este posibilă. Putem numi această relaţie între act şi circumstanţă: *relaţia de includere.* Remarcăm caracterul distinct, păstrat cu strictețe pe baza opoziţiei semantice de identitate vs alteritate, între *înglobat* şi *înglobant*, prin care verbul *a cînta* este conotat ca înfăptuire şi contemplare

Dar cu aceasta, „circumstanţa" lui *a cînta* în poezia *Liniște* încă nu a fost suficient descrisă. Actul cîntării are loc într-o anumită împrejurare, dată ca prag liric, care are rolul de a desemna *condiţia sui generis* în care această înglobare a alterităţii active *în* identitatea-receptacol poate avea loc: este vorba de situaţia de liniște extremă în care, şi datorită căreia, inaudibilul devine — mai precis, pare a deveni — audibil, şi încă cu intensitate: „Atîta liniște-i în jur, de-mi pare că aud / cum se izbesc de geamuri razele de lună." Strofa a treia este, din punct de vedere al sintagmaticii imaginarului, scopul cîntării: „strămoşi /.../ vin să-şi trăiască mai departe / în noi / vieaţa netrăită."

Rămîne finalul poeziei, în care actul cîntării este atribuit subiectului enunţării, dar transformat în subiect al enunţului, prin metonimia actantului eu ≈ „suflet", cu schimbarea persoanei I

în persoana a II-a: subiectivitatea (identitate) se transformă în alteritate *sui generis* în căutarea unei *alte* identităţi înglobante: „suflete-n ce piept îţi vei cînta...“ Remarcabil e faptul că strofa prag-liric se repetă înainte de acest microtext, devenind astfel pregnant că ea descrie o condiţie *sine qua non* a procesului de includere. Este vorba de o repetare spiralată a acţiunii. Aici intervin şi opoziţiile temporale prezent — perfect compus — viitor.

Verbul *a cînta* în poemul analizat este conceput ca factor de legătură, unificator între identitate şi alteritate: eu vs altul, respectiv prezent vs trecut, viu vs mort. Să nu uităm însă nici conotantele selenar vs solar. A *cînta* este modul de expresie şi de existenţă (= supravieţuire) a alterităţii (altul, trecutul) în identitate (eu, prezentul). În subsidiar, relaţiile de analogie selenar ≈solar, ca personanţe ale nivelului cultural-mitologic şi abisal (aşa cum aud razele de lună aşa aud şi glasurile strămoşilor solari cîntînd), conotează identitatea înglobant-receptoare ca deschisă deopotrivă selenarului şi solarului, femininului şi masculinului, cu trena lor cunoscută de semnificaţii.

O importanţă deosebită în caracterizarea circumstanţei actului, deci a condiţiei receptării cîntecului, îl au termenii „linişte“ şi „în mine“ = atenţie, concentrare, repliere; prin acestea subiectivitatea (identitatea) face să cînte şi să audă cîntarea — *cauzează* multilateral actul ca emisie-recepţie.

Finalmente, putem arăta că prin poezia *Linişte*, datorită relaţiilor verb-circumstanţă (act-zonă de pornire-zonă de sosire-condiţie etc.), nivelele cîmpului semantic al verbului *a cînta* sînt conotate în felul următor:

— nivelul real: zero;
— nivelul imaginar: linişte, clar de lună;
— nivelul afectiv: trăire intens concentrată în sine, dar deschisă spre altceva = condiţie a receptării şi deopotrivă cauzalitate a actării, a emisiei; trăire pătimaşă frustrată din punct de vedere al actantului-emiţător;
— nivelul ideologic: tradiţie, forţa de transmisie prin generaţii, tînăra generaţie asumîndu-şi moştenirea înaintaşilor;
— nivelul abisal: intropatizarea „tatălui“ (a strămoşilor) ca patimă;
— nivelul axiologic: pozitiv;
— nivelul cultural: dualitatea mitică selenar-solar.

Scanned with OKEN Scanner

Rezumativ, putem spune că, în contextul poeziei *Liniște a cînta* = expresivitatea alterității *în* identitate (subiectul enunțării) și *pentru* identitate: alteritatea se exprimă pe sine în identitatea poetului. Deci conotația principală este dată de relația actant-act-zonă de sosire. Dar întrucît eul auditor nu receptează pur și simplu „cîntecul" ce „cîntă", ci îl și interiorizează, posedîndu-l astfel, făcîndu-l al său, relația *a cînta — a asculta* nu e numai, obișnuit, de emisie-recepție, ci și de oferire-primire. *A cînta* înseamnă a dărui un cîntec, *a asculta*, a primi un cîntec.

Următorul microtext întărește sensurile de concentrare asupra propriei conștiințe și de expresivitate a alterității în identitate, de data aceasta subiectivitatea însăși fiind despicată, după un procedeu retoric obișnuit, în eu = subiect al enunțării vs eu = subiect al enunțului în relație de receptor („îmi") vs emițător („inima"). Temporala are înțeles de condițională, reluînd tema liniștii și a reculegerii ca împrejurare în stare să cauzeze, printr-o atenție specială, receptarea mesajului ca act al cîntării: „O, inima: cînd para ea și-o năbușește / c-un giulgiu de liniște, / atunci îmi cîntă, / că lutul ei a fost odată un potir de lotus..." *(Inima)*; conotantele de liniște, de surdinare apar și în *Biografie:* „Cu cuvinte stinse în gură / am cîntat și mai cînt marea trecere..."

Întrucît ne propunem o abordare semiotică a problemei verbului în poezia blagiană, nu vom ezita să considerăm mai departe complementul indirect „îmi", caracterizînd relația emițător vs receptor, ca finalitate precis exprimată, adică zonă de sosire: „Mai cîntă-mi înc-o dată dorul tău, / să te ascult" *(Dorul)*. Finalitatea cîntării este receptarea ei: cîntarea este deci un mesaj și totodată un dar. Cineva cîntă *ceva* („dorul tău") pentru a fi auzit de altul („să te ascult") și — fapt deosebit de important — pentru a provoca o schimbare existențială, o „revelație", Dar schimbarea îl privește pe receptor, nu pe emițător în acest microtext, care continuă astfel: „și clipele să-mi pară niște muguri plini, / din care înfloresc aievea — veșnicii."

Mai subliniem că în contextul poeziei *Dorul* relația de localizare între emițător și receptor nu mai este de înglobant vs înglobat, deci de incluziune: cei doi se află față-n față, „ochi în ochi, cum stăm". Această poziție prilejuiește, adică este circumstanța favorizantă, pe de o parte a actului *a arde*, pe de altă parte a actului *a cînta*, ambele ca expresii ale dorului.

Scanned with OKEN Scanner

Finalitatea supremă a actului *a cînta* este metamorfoza clipei în veşnicie, prin intensitatea cu care este trăită durata. Similar, relaţia *a cînta* vs *a asculta*, cu efectul suprem scontat, de transformare a fiinţei lăuntrice a receptorului: „Ea cîntă / şi eu ascult. / Pe buzele ei calde mi se naşte sufletul." *(În lan)*. Verbul *a cînta* nu mai este echivalat cu expresivitatea propriu-zisă, ci cu puterea transformativă, deci cu creativitatea. Adică el are o conotantă tranzitivă. Condiţionalitatea acestei puteri transformative a cîntării se divide în sistemul blagian în două mari zone:

1. interiorizare, linişte, surdinare = zona rece; de ex. „Duh vechi îi cîntă / mulcom subt tîmplă, / şi-i schimbă-n legendă / tot ce se-ntîmplă." *(Drumul sfîntului)*;

2. iubire, dor, ardenţă = zona caldă; de ex. „M-au făurit rîzînd, cîntînd, părinţii" *(Anii vieţii)*.

Iată un microtext în care actul *a cînta* este înfăptuit de un actant non-uman: „Visător cu degetele-i lungi pătrunde vîntul / printre ramuri şi pe fire de paianjen / cîntă bietul ca pe-o harfă" *(Primăvară)*. Acţiunea vîntului intră, prin vecinătate textuală, în relaţie de echivalare cu tremurul iubitei şi de contrast cu acţiunea subiectului enunţării, poetul, exprimată metonimic prin ochi: „Albi pe fruntea ta-şi deschid subţirile pleoape / trandafirii, / fragezi ca fiorii unor tăinuite presimţiri, / tremurînd de neastîmpărul ce-ţi joacă / viu şi cald în vine. // Lacomi şi flămînzi îmi strigă ochii, / veşnic nesătui ei strigă / după ochii tăi — scăpărătorii —/ cari de luminoşi, ce-ţi sunt, copilo, / nu văd niciodată umbre." Opoziţiile semantice principale sînt: *a pătrunde* ≈ *a deschide* (= acţiuni de începere, premergătoare) vs *a cînta* ≈ *a tremura* (= acţiuni principale). Opoziţii conotatoare pun faţă în faţă vîntul ≈ iubita vs poetul, subiect al enunţării în prima strofă şi al enunţului în a doua, ca delicateţe, diafanitate: „fire de paianjen", „subţirile pleoape", „trandafirii fragezi" şi predispoziţie spre depăşirea momentanului: „visător", „tăinuite presimţiri" vs pasiune, ardenţă a dorinţei, instinctualitate, corporalitate: „lacomi şi flămînzi", „veşnic nesătui".

Dar prin „cauzalitatea" tremurului se trece treptat din zona delicat melancolică a cîntării vîntului în zona ardentă a erosului: „tremurînd de neastîmpărul ce-ţi joacă / viu şi cald în vine." Trecerea este gradată, pregătită cu grijă, spre expresia intensităţii acute a trăirii — ochii ce strigă. Vedem deci că opoziţiile sînt regizate atent sub forma unui crescendo fără hiatusuri. Între

Scanned with OKEN Scanner

verbele *a cînta*, *a tremura* și *a striga* se stabilesc relații de echivalare și contrast, într-o gradație perfectă, datorită vecinătății sintagmatice a microtextelor respective; chiar dacă nu există nici un indiciu special în text, prin simplul fapt că aceste microtexte își succed unul altuia, acțiunile apar una în consecința celeilalte: cîntarea vîntului iscă freamătul iubitei care la rîndu-i iscă dorul arzător al poetului. Totodată, prin determinările lor, sînt conotate nivelele afectiv / expresiv și imaginar al verbelor. Nota comună a celor trei acte poetice rămîne însă tremendoul, mai ales că și firele de paianjen = harfă sugerează pe plan iconic ceva tremurător, iar în final ochii iubitei sînt definiți ca „scăpărătorii". Centrul poeziei iradiază deci principalele sensuri.

Cîntarea ca auto-exprimare, ca rostire a unor întrebări neliniștitoare este indicată drept o urmare a acțiunilor de contemplare: *a privi* și de căutare: *a umbla :* „Am privit, am umblat și iată cînt: / cui să mă-nchin, la ce să mă-nchin?" *(Din cer a venit un cîntec de lebădă). A privi, a umbla, a cînta* formează și ele o gradație consecutivă, în care tot centrul iradiază conotațiile: căutare, autointerogare, neliniște.

În relația emisie-recepție, circumstanța ce favorizează acest proces este, cum am mai arătat, legată adesea de selenar cu care încă din poezia-program Lucian Blaga își identifică definitiv lumina propriei minți. Caracterul chthonian al actului *a cînta* în o serie de microtexte se intensifică prin localizarea atît a emisiei cît și a recepției în zona subterană, thanatologică: „dăinuind în tenebre ca în povești, / cu fluier părelnic de vînt / cînți celor ce somnul și-l beau / din macii negri de subt pămînt" *(Pasărea sfîntă)*. Subliniem sintagma „ca în povești", trimițînd la analiza din *Corola de minuni a lumii* [1]. Conotarea thanatologică se intensifică în *Peisaj transcendent*, în care și actanții și zona de efectuare a actului fac parte din sfera motivului macabrului: „Clopote sau poate sicriile / cîntă subt iarbă cu miile". Doar verbul aduce aici acea notă de limpezime care, precum am arătat în lucrarea premergătoare, se combină cu reprezentările adesea lugubre, dînd motivului morții un indeniabil specific. Mai remarcăm că acesta este unul din puținele microtexte în care actul cîntării nu este legat de actul adresării sau ascultării: aici nu se mai cîntă cuiva, nici măcar morților, ca în *Pasărea sfîntă*. Această schimbare importantă în

[1] *Op. cit.*, pp. 48 și u.

Scanned with OKEN Scanner

cîmpul semantic al verbului *a cînta*, datorată absenței finalității ca element de sintagmatică a imaginarului, este caracteristică pentru tendința mistică, retrogradă a acelor ani, împreună, desigur, cu caracterul macabru al actanților și localizării, din care a dispărut, evident, tîlcul chtonian de moarte-renaștere. Acesta este regăsit în zona magicului, de exemplu în *Haiducul*, în care pătrunderea transgresivă în codru, în munte este condiția eliberării forțelor adîncului: „S-a duce tot mai adînc pînă unde / se-nchid toamna șerpii subt stîncă. / Va să desferece duhul pădurii / și șipote negre cari cîntă." Asemănător cu primul microtext, din *Liniște*, receptorul este cauză și condiție a realizării actului de emisie = act de existență al emițătorului.

Acestei zone întunecate, subterane i se opune zona apolinică, solară. Interesantă mai ales *Coasta soarelui*. Din pragul liric — decor al cîntării —: „Frunză verde, dragele / linele colinele/ strîng de sus luminile. / Ape cîntă, largele" —, se trece treptat din zona vieții în zona morții: „Chiparoși ca fusele / 'n toate cimitirele", dar finalul leagă din nou firul vieții, prin acțiunea de mistuire, de procesul constructiv-destructiv al arderii. Opoziția semantică — cheie a poeziei este constituită de versurile: „*Ape cîntă, largele*" vs „*Ard în lume orele*". Sînt, de fapt, versuri în oglindă la distanță, metonimii textuale. Și asemănarea planului fonologic-grafic este evidentă și pregnantă, numai structura sintactică este diferită, pentru a se obține asemănarea fonologic-grafică. Pe plan morfologic, remarcăm însă că actanții sînt substantive feminine la plural. Se opun însă ca nearticulat („ape") vs articulat („orele"). Mai departe remarcăm că între „largele" și „în lume", deși pe plan fonologic-grafic și morfo-sintactic nu există nici o asemănare, există în schimb una deosebit de puternică pe planul semnificațiilor, ambele sintagme avînd sema centrală: extensiune. Ecuația astfel este de perfectă echivalare:

ape ≈ orele
largele ≈ în lume
cîntă ≈ ard

Verbele-cheie *a cînta* și *a arde* sînt astfel echivalate în contextul timpului ca „mare trecere" și al spațiului ca extensiune, vastitate. Între zona rece și zona caldă se creează un paralelism pregnant.

Dacă în *Dorul*, actul cîntării era modul de expresie al iubirii, în *Prier* el devine chiar echivalentul metaforic al erosului pan-

Scanned with OKEN Scanner

cosmic: „Şi vegetaţia de apă / dă învoaltă în smaragde. / Sămînţa lebedei divine / în seară cîntă pretutindeni, / cîntă-n trupuri de Undine, / în Marii, în Flore, Magde." Conotaţia selenară este puternică. Solarul Jupiter se exprimă în selenarele Undine, în apă, în seară, tot astfel cum strămoşii „cu soare viu" se exprimau în pieptul poetului-urmaş, odată cu razele de lună în geamuri *(Linişte)*. În *Prier* de fapt se reia şi se întăreşte, nuanţîndu-se, relaţia apă ≈ ardere ≈ cîntare, relevată în *Coasta soarelui.* Nu lipseşte, evident, nici motivul timpului, ca echivalare a lui atunci şi acum: „Amurg fecund, din altă vîrstă, / amurg fecund de Prier e, / precum a fost şi altă dată, / Cînd Leda albă se-nvoise / să-ndure-n albul de narcise / povara unei lebede." Ecuaţia apă ≈ timp ≈ ≈ a cînta ≈ a arde este pregătită cu acea grijă specifică pentru gradaţia nuanţelor prin care textul devine motivat estetic şi compact semantic, fapt caracteristic poeziei tradiţionale ajunsă la noi, prin Lucian Blaga, la apogeul său. Strofa centrală strînge motivele pragului liric şi ale finalului: „Pe-o nicovală pitpalacul / îşi bate cîntecul fierbinte": a cînta ≈ a arde. „Sub straiuri moi, subt verde linte / zămisleşte viaţă lacul": acvatic ≈ erotic. „Coboară-n fericiri de stuh / puteri de aripi din văzduh": aluzia la întruparea lui Jupiter în lebădă e evidentă.

Condiţia cîntecului aici este dată de *coincidentia oppositorum* între solar şi selenar. Nivelele mitologic şi abisal ale verbului prin aceasta se suprapun şi se potenţează reciproc. Scena-prag liric este puternic erotizată ca receptacol, înglobant general: „amurg fecund", în care legenda Ledei este actualizată prin intermediul unui motiv azi desacralizat: fecunditatea elementului acvatic.

Ca şi în alte poezii, şi aici sensurile conotative principale sînt date de determinările zonale, în special de zona de sosire, care conotează verbul *a cînta* prin: vesperalitate: „în seară", extensiune: „pretutindeni" şi corporalitate: „în trupuri". Dar nici numele proprii ale femeilor-receptacole ale cîntării = eros nu sînt întîmplătoare şi nici determinate doar de cerinţele ritmului şi rimei: smaragde-Magde etc., ci ele exprimă ideea universalităţii în timp şi spaţiu a actului erotic = act al cîntării. Prin aceste nume proprii, cîmpul semantic — de data aceasta întrebuinţăm termenul în sensul tradiţional al lui J. Trier — este precis divizat în zone culturale: greacă: Leda, romană: Flora, germană: Undine şi ebraică, aceasta din urmă divizată conform dicotomiei convenţionalizate de creştinism între iubirea castă şi iubirea păcătoasă, în Maria vs

Scanned with OKEN Scanner

Magdalena. E interesant că procedeul reapare în *Sonata lunii*, în care într-un decor selenar încă mai pur, zona feminității în care se întrupează cîntecul beethovenian — replică selenară a seminței divine a solarului Jupiter — se divide în arii culturale ale cîte unui mare scriitor, cu același plural ce indică o tipologie: Shakespeare: „Ofelii", Goethe: „Margarete", Dante: „Beatrice". Față de acestea, iubita este concepută ca superioară, întrucît ea întrupează partea cea mai bună, conform codului axiologic blagian, partea „tăcută": „Printre acestea te alegi și tu, / ca o parte din Sonată, / ce încă niciodată / nu a fost cîntată".

Cu privire la poezia *Prier* se mai pune întrebarea, dacă subiectul enunțării are o poziție egal distanțată față de cele două subiecte ale enunțului: masculin vs feminin. Am înclina a crede că aici, în mod paradoxal, subiectul masculin al enunțării își asumă subiectul feminin. Faptul e posibil prin identificarea, generală în poezia lui Lucian Blaga: lumina mea ≈ lumina lunii. Femininul fiind astfel conotat ca identitate, iar masculinul ca alteritate și prezența simbolurilor selenare, respectiv solare, conotează corespunzător microtextele.

Cîntarea este o expresie uneori deosebită de cuvînt. Ca atare, ea e un mod de exteriorizare confuză, exprimînd ceea ce cuvîntul nu poate exprima, aproximînd indicibilul: „Din înalt îmi ține norul / lung, ah lung, ison profund. // În cutreierul prin spații, / cari în altele răspund, / cînte el, ce în neștire / mie însumi eu mi-ascund." *(Alean)*. Acestei situații i se opune cîntarea ca exprimare precisă a ceva: „Să mă-mpace cu sfîrșitul / cîntă-n vatră greeruța: Mai ușoară ca viața / e cenușa, e cenușa." *(Greeruța)*.

În sfîrșit, a treia categorie de microtexte, în care *a cînta* înseamnă a înfăptui. Am relevat mai înainte cîteva poezii în care receptarea cîntării prilejuia o transformare a ființei receptorului. Mai interesantă e situația în care prin actul cîntării se transformă existențial atît emițătorul cît și receptorul. În una din cele mai semnificative poezii blagiene, *Unde un cîntec este*, actul cîntării ca act de creație artistică este arătat ca avînd o dublă putere transformativă: prin el, emițătorul — cîntărețul — se pierde, iar receptorul se generează. Opozițiile semantice pun aici față în față verbe cu sens de pierdere și verbe cu sens de cîștigare, precum și substanțe volatile și substanțe consistente, respectiv: *a destrăma*, *a se resfira*, *a pieri*, *a trece* vs *a dobîndi*, *a deveni*, și: vînt, adiere, mireasmă vs templu, menhir, crin. Ultimul element însă, crinul, strînge lao-

Scanned with OKEN Scanner

laltă ambele serii de semnificații, designatul însuși sugerînd în același timp o materie prețioasă cu o formă clar conturată și ceva imaterial, un parfum intens. Prin acest sens de nimicire-geneză, verbul *a cînta* are o conotantă comună cu verbul *a arde*, ca act al flăcării ce mistuie, transformă și nimicește, luminînd și încălzind. Echivalența *a cînta* ≈ *a arde* a fost stabilită de noi și în lucrarea precedentă [1].

A cînta — mod de existență al poeziei, expresie fără cuvînt, dar înalt semnificativă, stă în centrul poeziei *Poeții*, în care temele tăcerii și ale chtonianului ajung la suprema realizare artistică. Faptul că verbul *a cînta* apare aici numai la gerunziu, deci la o formă nepredicativă, nu-l împiedică să ocupe poziția centrală.

Localizarea este temporală, prin ea se precizează perpetuitatea istorică a poeziei. Dar această prezență necontenită a poeziei în istorie: „evii" este imediat conotată ca viață concretă: „ce se nasc și mor". Prin *feed-back* însă localizarea este conotată și spațial, ca existență subterană, chtoniană: „Ei tac ca roua. Ca sămînța. Ca un dor. / Ca apele ei tac, ce umblă subt ogor." Sînt strînse laolaltă motivele determinante ale cîmpului semantic al verbului *a cînta:* tăcerea în primul rînd, apoi căutarea, manifestă prin verbul *a umbla*, ca acțiuni pregătitoare ale actului cîntării. Prin seria analogiilor se reactualizează, datorită efectului invers al notelor principale ale unor simboluri importante ale noosferei, următoarele conotante ale actului cîntării: diafanitate, frumusețe: *roua*, fecunditate ca moarte-naștere: *sămînța*, patos: *dor* și eternă trecere, flux al timpului: *apa*. Deci determinarea zonală, îndeosebi ca zonă de tranzit, este regizată pe baza următoarei opoziții semantice: timp (istoric organizat) vs spațiu (anistoric, arhaic, chtonian): „Prin evii ce se nasc și mor" vs „subt ogor". Subliniem aici și caracterul sistematic al prepozițiilor „prin" introducînd temporalul și „subt", spațialul: „Prin toate erele" vs „Subt toate sferele" *(Prin toate erele)*.

Opoziția de negație regizează ca structură condiționalitatea și finalitatea. Se impune la lectură în primul rînd paradoxia „Vorbind sunt muți". Prin mutenie se devalorizează limbajul logic, denotativ, ca incapabil de *a spune* ceva; i se opune limbajul poetic, conotativ am zice noi, prin care se spune totdeauna *mai mult*. Opoziția este deci de alteritate și negație, asemănătoare ca struc-

[1] Vezi *Corola de minuni a lumii*, pp. 95 și u.

Scanned with OKEN Scanner

tură de adîncime celei studiate de noi în *Corola de minuni a lumii* cu privire la poezia-program [1]. Şi acest fapt confirmă cele arătate încă în acea lucrare, şi anume că, în cadrul operei blagiene, o seamă de cîmpuri semantice sînt epuizate printr-o tratare aşa-zicînd exhaustivă. În poezia discutată acum, opoziţia este: negarea vorbirii: „Vorbind sunt muţi" vs afirmarea altei vorbiri: „slujesc un grai pierdut de mult". Ca opoziţie secundară, deşi în text dată prin regia planurilor de suprafaţă drept primordială, se dezvoltă opoziţia: individual vs colectiv, în care, evident, se valorizează ultimul termen: „Poeţii, toţi poeţii sunt / un singur, nempărţit, neîntrerupt popor."

Strofa a doua explicitează poetic această opoziţie prin care se regizează structura cauză-scop a actului principal: cîntarea: „Adînc, prin semnţiile ce-apar şi-apun, / pe drumul inimii mereu ei vin şi trec. / Prin sunet şi cuvînt s-ar despărţi, se-ntrec. / Îşi sunt asemenea prin ceea ce nu spun". Se neagă aşadar arta ca expresie inedită a individului, tinzînd spre diferenţierea sa: se devalorizează în chip ciudat tocmai amprenta personală a fondului („cuvînt") şi a formei („sunet"). Dar să nu uităm că în concepţia lui Lucian Blaga stilul este personanţa unei matrici stilistice prin care se manifestă în primul rînd subconştientul unei etnii şi că la un moment dat el a şi visat o poezie anonimă şi colectivă. Cît de departe sînt de noi asemenea concepţii, nu este aici locul să discutăm. Ca de obicei, poezia este mai profundă decît teoria, tocmai, poate, prin „ceea ce nu spune". Şi ce anume nu spune poetul, făcînd astfel încît această trecere sub tăcere să fie totuşi o existenţă vie? Este vorba, credem noi, de teritoriul cîmpurilor semantice al intertextualităţii. „Graiul pierdut" este tocmai totalitatea de necuprins a cîmpurilor semantice ale întregii culturi în care s-a obiectivat subiectivitatea unui şir de creatori fără număr. Aşadar, s-ar putea spune că funcţia referenţială se exercită asupra unei realităţi alcătuită tocmai din aceste cîmpuri semantice: mesajul poetic nu se referă strict la el însuşi, nu se referă nici la o realitate exterioară pragmatică, ci se referă la semiotica poetică, la adevărurile *sui generis* ale tradiţiei. Am subliniat la începutul acestei lucrări că la Lucian Blaga predomină atitudinea de îmbogăţire şi transformare fără bruscări a cîmpurilor semantice consacrate, deci originalitatea se manifestă în cadrul respectului faţă de tradiţie.

[1] *Op. cit.*, pp. 185 şi u.

Scanned with OKEN Scanner

În strofa ultimă se dezvoltă trei momente: tăcerea — ascultarea cîntecului — transformarea în cîntec. Opoziția principală: tăcere vs cîntare are termenul din urmă bifurcat în recepție vs emisie, respectiv alteritate vs identitate, primul fiind caracterizat ca apartenență: „cîntecul privighetorilor", al doilea ca existență: „izvor se fac în rarişte, izvor sonor". Remarcăm şi aici prepoziția „sub" care regizează imaginarul blagian: cîntecul este primit ca venind de sus, pe cînd cîntecul omului izbucneşte de jos în sus. Dacă în celelalte microtexte am văzut că receptorul şi emițătorul se află fie în relație de includere, fie față în față, de data aceasta primul se află jos iar celălalt sus, tinzînd unul spre altul, dar fără să se întîlnească. Este însă totodată unul dintre puținele, dacă nu singurul caz în care receptorul, prin chiar actul de receptare, devine la rîndu-i emițător: recepția cauzează emisia: „şi-apoi sub cîntecul privighetorilor / izvor se fac în rarişte, izvor sonor". Poetul, aşadar, nu se exprimă pe sine, nu-şi cîntă pur şi simplu aleanul *său*, ci, receptînd cîntarea lumii, frumusețea cosmosului: „cîntecul privighetorilor", îşi transformă toată ființa, după modelul ei, în semn tainic şi frumos: „izvor sonor".

Alături de interiorizare care e scufundare nu în sinea sa, ci în străfundurile tradiției, este dată deci ca o condiție necesară a cîntecului, receptarea altui cîntec, primirea alterității, a exteriorității. Poemul *Poeții* apare, evident, nu ca o reflectare, o oglindire a exteriorității, tot aşa cum nu este nici oglindire a interiorității individuale. Nu este un act de mimesis: poetul nu imită privighetoarea, el nu cîntă asemenea ei; dar, în acelaşi timp — fapt important — el nici nu poate cînta fără cîntecul privighetorii; numai sub influența sa el poate deveni o replică a sa: „izvor sonor". Aşa cum, față de vorbire, cîntecul este un *alt* grai, şi anume cel al autenticei identități şi rostiri, şi față de frumusețea şi semnificația misterioasă a lumii — creație a Marelui Anonim în concepția sa — omul se instituie ca un nou, ca un alt fenomen situat într-un cosmos spiritual — lume a identității sale — care este cultura. În lumina acestei concepții trebuie să acordăm o mărită atenție verbului

a tăcea

Întrucît comentariile şi speculațiile asupra „tăcerii blagiene" sînt nenumărate şi constituie în genere nu atît analiza realității semantice textuale cît a relațiilor intertextuale, a conotațiilor

Scanned with OKEN Scanner

deologice (filosofice) posibile, propunem aici o urmărire pas cu pas a microtextelor, cuprinzînd atît verbul *a tăcea*, cît şi substantivul *tăcere* şi adjectivul *tăcut*, care însă e quasi-absent, fiind înlocuit cu *mut*.

tăcere

— „Tăcere-apăsătoare stăpînea pămîntul / şi-o întrebare mi-a căzut în suflet pînă-n fund." *(Pămîntul)*. Tăcerea ca mediu al vorbirii, poezia evoluînd în acest sens pînă la finalul: „Pămîntul răspundea" — deci muţenia pămîntului se afirmă spre a fi negată: tăcerea este transparenţa prin care se poate auzi un limbaj de maximă autenticitate: „a inimei bătaie zgomotoasă". Omologat cu femeia, pămîntul îşi transformă tăcerea într-un răspuns la întrebarea angoasată cu privire la aparentul vid al tăcerii sale, vădindu-se purtător de mesaj. Tăcerea ar figura aci funcţia canalului de transmitere din schema comunicării cunoscută semioticii actuale. Aşadar, tăcerea apare mai degrabă ca o anulare a bruiajului semnalelor exterioare, neimportante, a „zgomotelor", pentru a asigura contactul cu mesajele de adîncime, importante. Dovadă, chiar în următoarea poezie, *Gorunul*, simetria şi grafică şi fonică: „şi mut / ascult cum creşte-n trupul tău sicriul". La fel, *liniştea*, analizată în contextul verbului *a cînta*, cu nuanţa ei specifică, mai sufletească.

— „Tăcerea-mi este duhul —" *(Stalactita)*. Dacă în microtextul precedent, tăcerea se încadra într-un sistem semiotic, aici dimpotrivă, face parte dintr-un sistem ontologic, tăcerea fiind echivalată cu fiinţa. Se deschide un proces al pietrificării al cărui sens principal este opacizarea omului-receptacol al diferenţialelor divine.

Ca factor de atmosferizare, situat pe plan iconic, substantivul *tăcere* apare izolat în vers trisilabic-strofă: „Tăcere." *(Pan)*. Muţenia naturii aici ca şi cea a pămîntului în primul microtext citat evident nu este aceeaşi, ci are aici un caracter descriptiv, la fel ca „Dogoare" în *Vară*. Tot pe plan iconic, dar cu funcţie expresivă — nu reprezentativă, ca în primul — se menţine şi microtextul: „Prin sat trec sănii grele de tăceri" *(Tămîie şi fulgi)*.

— „Jos, prin ierburi, printre lemne, / uhuit s-aude, semne. / Rar un foşnet, rar un murmur. / Sus e zodie de gemeni. / Toate cîntă pentru semeni. / Toate îşi răspund prin linişti. / Pitpalac şi spune vrerea / pitpalacului din inişti. / Orice glas ascultă glas, / numai greierul prin ceas / stă de vorbă cu tăcerea. / Parcă n-are-n lume semeni, / doar în inişti cele linişti." *(Noapte de mai)*.

Scanned with OKEN Scanner

Fiind inclusă în prima jumătate a ciclului, *Mirabila sămînță*, face parte organică din acele opt poezii în care Lucian Blaga, în anii maturității, cîntă perioada ascendentă a anului solar. Poezia, naturistă, cu inflexiuni de dicțiune (și chiar sintaxă) a poeziei populare, se inspiră din acel mediu rustic care, pentru poet, a avut de totdeauna un caracter paradisiac. Semnificativă pentru caracterizarea acestui mediu ni se pare îndeosebi rima interioară din finalul poeziei între „iniști" și „liniști". Poate nu greșim dacă în cazul primului termen, prin conotație, ne simțim transpuși într-un mediu floral alb-albastru, atenuat aici prin absența oricărei determinări cromatice, dar mai ales prin sugestia titlului. Alb-albastru vine în schimb în întîmpinarea luminozității nopților de mai, acordîndu-se perfect cu licărirea lor argintie de puritate. De remarcat totuși că acest element se realizează de-abia la sfîrșitul poeziei, după bogăția relativă de notații acustice, cînd termenii „iniști" și „liniști", enunțați în poezie mai întîi la distanță, sînt strînși într-o imagine de mare concentrare. În felul acesta, ca mediu al tăcerii se creează un cadru cu care rămînem. Este un fel aproape ritual de a-l marca, așa-zicînd, ca după o liturghie nocturnă a naturii.

Acest cadru este regizat după următoarele opoziții: Pînă la pomenirea zodiei de gemeni, pe pragul liric ne întîmpină o atmosferă acustică malefică: „uhuit", disparată: „rar un foșnet, rar un murmur"; după pomenirea zodiei, armonizarea zgomotelor anterioare într-o simfonie a nopții de mai se produce aproape prin consens magic. Altfel zis, zgomotele înainte disparate se structurează în dialoguri suprapuse. Excepția o face greierul care dialoghează cu tăcerea. Operînd aici o identificare între termenii „tăcere" și „liniște", poetul sugerează, evident, în finalul poeziei, acel tărîm de puritate absolută care saltă sensul lui „tăcere" pe un plan ontologic precis determinat, unde eul retras al poetului se identifică cu greierul, cel fără de semen, ce dialoghează cu puritatea absolută.

Paradoxul „tăcerii" se conturează și mai precis în acele microtexte în care termenul apare ca actant al unui verb dicendi:

— „M-am oprit lîngă tine, cînd tăcerea ta / mi-a spus « Nu mă atinge! »" *(M-am oprit lîngă tine)*.

— „Nu aștepta păținii / să izvodesc, alese. / Deșartă născocire / e vorba ce se țese. // Dar pe liman ce bine-i / să stăm în necuvînt — / și, fără de-amintire / și ca de subt pămînt, / s-auzi,

în ce tăcere / cu zumzete de roi, / frumseţea şi cu moartea / lucrează peste noi." *(Ulise)*.

Ar fi desigur temerar să asimilăm verbul *a lucra* din microtextul de mai sus verbelor dicendi. Urzeala de zumzete, în care frumuseţea şi moartea îşi ţes lucrarea în lumea designată prin persoana a IV-a, face totuşi ca funcţional verbul *a lucra*, pe lîngă sensurile *a broda*, *a împleti*, *a elabora*, să aibă şi o conotantă acustică, prin care se apropie de sensurile lui *a zice*.

Tot pe marginea microtextului din *Ulise* credem nimerit să notăm că aici tăcerea, ca în alte poezii, este mediul propice al receptării unui mesaj inaudibil, de profunzime, simbolic. Nu cuvîntul care relatează, „vorba ce se ţese", ci „necuvîntul": „tăcerea", adică limbajul poetic care exprimă altfel şi altceva, nu „pătanii" ci tîlcuri din zona subconştientului. Ni se sugerează în felul acesta, paradoxul unui vacuum plin. Zumzetele sînt expresia premonitorie a destinului uman ca mare trecere. Adăugăm că pe plan iconic se realizează o relaţie subtilă între tăcere şi personanţe rafinate corespunzînd unor foşnete din natură care amplifică la fel ca în *Noapte de mai* senzaţia de linişte şi puritate.

După aceste notaţii în marginea substantivului *tăcere*, trecem la verbul

a tăcea

Iată cîteva din cele mai relevante microtexte:

În *Trei feţe*, trei predicate ale expresivităţii non-verbale introduc cîte un citat, deci un mesaj lexicalizat: „Copilul rîde: / « Înţelepciunea şi iubirea mea e jocul! » / Tînărul cîntă: / « Jocul şi-nţelepciunea mea-i iubirea! » / Bătrînul tace: / « Iubirea şi jocul meu e-nţelepciunea! »". Dacă tăcerea ca substanţă are funcţia de mediu transparent de transmisie a unui mesaj, actul de *a tăcea* are, în cadrul comunicării, funcţia semnificantă: tăcerea bătrînului înseamnă, *spune:* înţelepciune, la fel cum rîsul copilului rosteşte: joc, iar cîntarea tînărului: iubire. Semnele citării: dublul punct şi ghilimelele subliniază aşadar *traducerea:* a tăcea = a spune că iubirea şi jocul bătrînului este înţelepciunea.

—„Sînge fără răspuns, / o, de-ar fi linişte, cît de bine s-ar auzi / ciuta călcînd prin moarte. // Tot mai departe şovăi pe drum, — / şi ca un ucigaş ce-astupă cu năframa / o gură învinsă, / închid cu pumnul toate izvoarele, / pentru totdeauna să tacă, să tacă." *(În marea trecere)*. Aici, tăcerea este preconizată pentru a

Scanned with OKEN Scanner

interzice glasul sîngelui, pentru a-i refuza mesajul. Mitul blagian al tăcerii ca refuz, ca teamă de spunere l-am analizat în altă parte. [1] Ceea ce rămîne aici de subliniat este că acest mit și cîmpul semantic al lexemelor *a tăcea*, *tăcere*, *mut* nu se suprapun întru totul. Cîmpul lexical al tăcerii este repartizat în jurul mai multor sensuri de bază dintre care doar unul, deci o grupă de microtexte, corespunde mitului tăcerii în formularea lui Lucian Blaga. Simplu spus, între semnificante și semnificate, în limbajul poetic blagian, relațiile sînt mult mai complicate decît în limbă. Microtextele tăcerii se divid așadar în două grupe mari: cele în care, ca aici, tăcerea semnifică realmente tăcerea, deci abținerea spunerii sau refuzul mesajului, și cele în care tăcerea semnifică o spunere *altfel*, deci diferită, dar tot un mod de exprimare, de comunicare — fie directă (ca citat, cum am văzut), fie indirectă, ca mediu de transmisie sau condiție optimă a audibilității mesajului:

— „Azi tac aici, și golul mormîntului / îmi sună în urechi ca o talangă de lut." *(Călugărul bătrîn îmi șoptește din prag)*;

— „Sunt liniști pe-aici, grele și părăsite de om. / Taci cîne, care-ncerci vîntul cu nările, taci! / Nu alunga amintirile ce vin / plîngînd să-și îngroape fețele-n cenușa lor." *(Heraclit lîngă lac)*

Situația se schimbă în următoarele două microtexte, în care tăcerea ține de mitul eretic blagian al divinității care-și refuză dăruirea către creatură:

— „El tace — pentru că-i e frică de cuvinte. / El tace — fiindcă orice vorbă la el se schimbă-n faptă." *(De mînă cu Marele Orb)*;

— „La fața stihiei / peștii s-adună, / cu ochii întorși / se uită la lună. // Suveici de aur, / mici zei de apă, / luînd sfatul lunii, / învață să tacă." *(Bazin într-un parc)*

Cu nuanță stoică de non-lamentare reîntîlnim verbul în gerunziu din următorul microtext:

— „De pe-un umăr pe altul / tăcînd îmi trec steaua ca o povară" *(Biografie)*. Sensul de consimțire stoică la dificultățile existenței, și nicidecum de eludare a mesajului, este cu atît mai evident cu cît verbul apare în finalul unei poezii pline de predicate ale comunicării verbale și non-verbale: *a spune*, *a zîmbi*, *a cînta*, *a face schimb de taine* etc. Similar, tot ca abținere de la

[1] Vezi *Corola de minuni a lumii*, pp. 128 și u.

Scanned with OKEN Scanner

lamentație, deci ca atitudine stoic-bărbătească, curajoasă: „În ani de demult / poetul, cuvîntul strivindu-și, a îndurat / năpastele toate cu bărbăție" *(Poetul)*.

În cu totul altă configurație lirică și în funcție gramaticală predicativă reîntîlnim verbul *a tăcea* în poezia *Oraș vechi*, în strofa prag-liric:

— „Noapte. Urnirea orelor / se-mplinește fără îndemn. / Taci, — arătătoare se-opresc / suspinînd pe ultimul semn." Ambiguitatea lui „Taci" (e indicativ sau imperativ?) e productivă: fie tăcere de abținere, echivalînd cu expresivitatea prea-plinului emoțional (indicativ), fie tăcere pentru a se auzi mai bine un mesaj: sunetul tot mai slab al ceasornicului (imperativ). Ambiguitatea crește cu reluarea verbului în strofa finală: „Turn negru stă în picioare / și-și numără anii învins. / Taci, că sfîntul de piatră / aureola în noapte și-a stins".

Iată însă și tăcerea omologată cu moartea: „Izbînzile cui n-au căzut? / Și inima cui n-a tăcut? / Ah, luntrile toate spre-apus / un val aherontic le-a dus." *(Lîngă cetate)*.

Util de adăugat aici considerăm acele microtexte în care imagini ale tăcerii apar, ca în *Poetul*, citat mai sus, în alte combinații lexicale:

— „la patruzeci de ani sugrumîndu-ți cuvîntul, / te-i pierde în tine — în căutare" *(Cetire din palmă)*. Reținerea de la vorbire, deci tăcerea ca expresivitate a prea-plinului sufletesc cu evitarea lamentării e evidentă și în următoarele două microtexte:

— „Privește în jos! Privește-ndelung, dar să nu vorbim. / S-ar putea întîmpla să ne tremure glasul." *(La cumpăna apelor)*;

— „Domniță, cuvintele noastre-s morminte, nu crezi? / Morminte-n cari timpul și-a-nchis suferințele / în fața acelor frumseți ce calea-i ațin, / rănindu-l cu-amarul lor farmec. / Sub bolțile-acestea, sub sfintele, / e bine, tu știi, să vorbim mai puțin / și mai rar. Să nu ne jucăm cu mormintele". *(Domnițele)*

Dacă parcurgem încă o dată în gînd itinerarul absolvit pînă aici pe filiera tripletului tăcere — a tăcea — reținere de la cuvînt, vom găsi confirmată cu totul concepția blagiană despre revelarea cripticului unui mister deschis, fie pe planul sensibilității înțelegătoare (empiric concret, în *Poeții*, *Pămîntul*, *Noapte de mai*), fie al imaginației înțelegătoare (imaginar concret, în *Trei fețe*, *În marea trecere*, *Heraclit lîngă lac*, *Oraș vechi*). Signatura locală din fiecare text citat trimite prin diversitatea ei la concepția generală,

respectiv la un text blagian clasic de revelare a cripticului. Putem număra printre asemenea texte: *La cumpăna apelor*, *Domniţele*, *Cetăţi*, *arhipelaguri*, *oceane*, *Asfinţit marin* şi *Autoportret.*

mut:

Cu semnificaţie de alt limbaj: „Mut tălmăceşti toate semnele" *(Asfinţit marin)*, ca microtext principal, care precede în *La curţile dorului* poezia *Autoportret* din *Nebănuitele trepte.*

— „Lucian Blaga e mut ca o lebădă. / În patria sa / zăpada făpturii ţine loc de cuvînt." *(Autoportret).* Ca şi în alte cazuri, exegeza a decupat greşit microtextul, care e acesta, şi nu doar primul vers. A fi mut ca o lebădă înseamnă, pentru Lucian Blaga, în realitatea textuală a vorbi *altfel*, a înlocui cuvîntul abstract, logic, cu expresivitatea înalt semnificantă a metaforei ca expresivitate prin făptură: trup, a întrupa, a întruchipa. Căci făptură înseamnă totodată înfăptuire, făcătură, alcătuire — inefabilă, de zăpadă, deci alcătuire poetică. Aşadar Lucian Blaga e mut ca o lebădă nu în sensul că nu vorbeşte; el vorbeşte altfel, cu alte instrumente decît cele obişnuite, deci nu cu cuvinte, ci cu alcătuiri poetice, cu captarea fiinţei sale adînci într-o materie deosebită: „zăpada făpturii". Aşadar, semiotica tranzitivităţii o găsim pînă şi în contextele mitului tăcerii. Ori de cîte ori poetul tace — adică se proclamă, se rosteşte tăcînd, îşi vorbeşte tăcerea — are loc, totdeauna sau aproape, o transformare, o înlocuire a limbajului prin alt sistem semiotic, mai corporal expresiv. Aici, trupul lebedei vorbeşte, ţine loc de cuvînt. Dar poezia nu se termină cu atît! Ea abia începe! Căci mai departe, poetul se autoînfăţişează, ca în multe alte poezii, acţionînd, *căutînd* să-şi atingă scopul: împlinirea unui act în care tranzitivitatea e prezentă şi gramatical: „Sufletul lui e în căutare, / în mută, seculară căutare, / de totdeauna, / şi pînă la cele din urmă hotare. // El caută apa din care bea curcubeul / El caută apa / din care curcubeul / îşi bea frumseţea şi nefiinţa." Se remarcă dialectica fiinţă-nefiinţă ca imagine a realităţii, a autenticităţii poetice, reală şi ireală, concretă şi abstractă în acelaşi timp, inteligibilă analitic prin conceptul necesar de noosferă: zăpada făpturii în loc de cuvînt, frumuseţea şi nefiinţa sînt „realităţi" numai şi numai în cadrul unei noosfere şi nu al unui simplu univers poetic în care designatul „lebădă" sau „curcubeu" sau chiar „Lucian Blaga" duc fie spre o fizică, fie spre o metafizică, dar nu spre o semiotică

Scanned with OKEN Scanner

a poeziei. Esențial în acest text este deci faptul că Lucian Blaga se auto-caracterizează ca *mut* într-un sens foarte precis: de substituire a cuvîntului, cum am arătat. Dar, totodată, el se caracterizează și prin ceea ce face și dorește să facă: să-și apropie imposibilul, alteritatea: curcubeul din apă. Deci poemul analizat vădește din plin un caracter activ, un reflexiv. Nu oglindirea de sine e esențială, ci căutare areflexului frumuseții cosmice, a frumuseții lumii. Mereu iubirea față de corola de minuni *a lumii* e vie și prezentă.

Sistematizînd signatura locală a tripletului *tăcere, a tăcea, mut* din textele parcurse, obținem următoarea scară de semnificații cu funcție regizorală în poezia lui Lucian Blaga:

a tăcea

1. pentru a favoriza un mesaj, pentru a spune ceva;
2. pentru a escamota un mesaj, pentru a ascunde ceva;

a tăcea-tăcere:

1. acțiune *(Pămîntul, Călugărul bătrîn îmi șoptește din prag);*
2. existență *(Stalactita);*
3. stare *(Pan);*

Structuri nucleare:

1. S tace pentru a auzi ceva;
2. S tace pentru a spune mai mult;
3. S tace pentru a nu spune ceva.

a scrie

Față de marea frecvență și diversitate a verbelor de expresie sonoră, extrema raritate a ocurențelor verbului *a scrie*, designînd în modul cel mai direct și mai propriu activitatea făuritorului de poezie, nu poate să nu ne pună pe gînduri. Faptul se datorește oare preferinței pentru limbajul figurat, pentru indicarea ocolită a actului de a scrie, sau apartenenței lui Lucian Blaga la cultura semnului, cultură preeminent orală, în care poetul este un cîntăreț, un mesager, un vestitor?

Dacă privim puținele microtexte ale verbului *a scrie* constatăm că ele sînt încă și mai reduse la număr decît ne-ar lăsa să credem un tabel de frecvență, întrucît în unele *(Ani, pribegie și somn, Domniței)* sensul este de predestinare. Rămîn doar cîteva microtexte în care verbul *a scrie* are sensul de expresie grafică. În *Scrisoare*, sensul este de a se exprima prin scris, sens normal în limbă; dar să remarcăm că în același microtext apare și un verb de expresie

Scanned with OKEN Scanner

sonoră și acesta constituie centrul de greutate afectivă: „Nu ți-aș scrie poate nici acum acest rînd, / dar cocoșii au cîntat de trei ori în noapte — / și-a trebuit să strig: / Doamne, Doamne, de cine m-am lepădat?“

În alte microtexte, actul scrierii apare ca act de incifrare: „scriu în rune...“ *(Descîntec)*. După un străvechi topos, și natura e o carte în care absolutul își incifrează mesajele tainice prin semnele-urmele necuvîntătoarelor: „Corbul își măsură pasul, scrie-n zăpadă / nou testament, sau poate o veste cerească, / pentru cineva care ar trece prin țară / și n-a uitat de tot să cetească. // Noi oamenii, noi am uitat.“ *(Corbul)*.

În sfîrșit, în unicul microtext în care *a scrie* are sensul de a făuri versuri, această activitate apare ca o descifrare: „Chiar și atunci cînd scriu stihuri originale / nu fac decît să tălmăcesc /.../ Traduc întotdeauna. Traduc / în limba românească / un cîntec pe care inima mea / mi-l spune, îngînat suav, în limba ei.“ *(Stihuitorul)*. Și, fapt demn de notat, în toate poeziile acestea, alături de *a scrie* apar și o seamă de termeni, fie verbe, fie substantive, care desemnează moduri de expresie sonoră. Scrierea apare doar ca materializare a unui cîntec.

În cazul verbelor *a șopti*, *a striga*, *a cînta*, *a tăcea*, *a scrie* categoriile semantice din tabloul introductiv nu ni se par în toate cazurile suficient de relevante. Ele sînt mai mult decît verbe ale expresiei; au ceva metaforic.

În anumite ocurențe, cum am văzut (de exemplu, *În marea trecere*, *Bazin într-un parc)*, *a tăcea*, ca și *a nu spune*, indică un comportament, deci face parte, evident, din categoria a 8.

Am urmărit 12 verbe ale expresiei, de la gestul spontan al mîngîierii la actul însuși al elaborării, scrierea. Grupele principale sînt: I. a 1, a 2, a 3 (gestual, pantominic, mimic), prin care actantul se exprimă prin propriul său trup; II. a 5, a 6, a 7, a 8 (verbal, muzical, onomatopeic, comportamental), prin care se exprimă prin aparatul său sonor sau prin alte mijloace sonore (inclusiv zumzetele etc.) sau prin absența lor (tăcerea); III. a 4 (grafic).

Pe lîngă o gamă largă de sentimente exprimate, am constatat, înaintînd în analizele noastre, trecerea de la rolul simplu de a exprima o emoție sau un gînd — deci cu funcție regizorală de a introduce, implicit sau explicit, o alocuție — la rolul mai complex de a substitui un mijloc de exprimare prin altul: *a cînta*, ca a 6,

Scanned with OKEN Scanner

înseamnă adesea *a spune*, a 5 sau *a scrie*, a 4; *a tăcea* ca a 8 înseamnă nu doar a 5, ca în unele texte, dar, substituind cuvîntul articulat cu limbajul trupului (grupa I), tăcerea simbolizează actul poetic nu doar ca expresie, ci mai ales drept creativitate.

Dintre verbele analizate, doar *a cînta* (şi în parte *a tăcea*) depăşeşte rolul regizoral, înscriindu-se ca element important în noosferă, printre actele cele mai relevante. Este singurul verb dotat cu un cîmp semantic bine structurat de conotaţii. Celelalte verbe, chiar dacă, de la caz la caz, au conotaţii, îşi menţin funcţia mai mult retorică decît simbolică de a introduce şi articula unul sau mai multe microtexte, alcătuind unităţi intermediare între microtext şi text, de exemplu enunţarea actului de a exprima şi conţinutul exprimării ca atare. Aceste întreguri le putem numi cupluri de microtexte.

Cuplul emisie-recepţie se va contura mai clar în capitolul următor, dedicat verbelor de percepţie.

II. VERBE ALE PERCEPŢIEI

Ca problemă a regiei textului, verbele sentiendi rămîn legate de sfera organelor de simţ: văzul, auzul, simţurile tactile, olfactiv şi chinestezic. Potenţa lor regizorală se manifestă prin modul de a polariza anumite date sau aspecte ale realităţii. Teoretic problema este indirect rezolvată de chiar Lucian Blaga care, în lucrarea *Despre conştiinţa filozofică*, subliniază: „Filozoful captează experienţa, ca să-şi alimenteze cu ea viziunea ale cărei semnificaţii îmbrăţişează totul existenţei“ [1]. Poetul, bineînţeles, pe lîngă simţuri, apelează în egală măsură şi la imaginaţie; el poate avea viziuni eidetice şi onirice; în anumite circumstanţe cîmpurile sensoriale se

[1] *Op. cit.*, p. 56.

pot interfera şi chiar contopi, dînd naştere la sinestezii. Elementul de bază rămîne totuşi experienţa simţurilor. A percepe şi a observa este calea naturală spre cunoaşterea vieţii.

Faţă de dualitatea organ de simţ-obiect perceput, verbele sentiendi atrag asupra lor, prin prelucrarea mentală a datelor experienţei senzoriale, accentul suprem întru alcătuirea unui tîlc în cadrul configuraţiilor percepute. Interesează dinamismul acestei dualităţi: măsura în care perceptorul îşi apropie obiectul sau nu, îl aprofundează sau nu, îi sporeşte semnificaţia şi valoarea sau nu. Probleme pînă aici mai mult ale cunoaşterii, în măsura în care poetul descifrează totodată şi latura ascunsă, criptică, deci nu mulţumindu-se numai cu aspectele nemijlocite, fanice ale relaţiei subiect-obiect, ci, metaforizînd, el transformă această relaţie în una estetică şi astfel, pe plan lingvistic, trecem din semantică în semiotică.

Tîlcul descifrat artistic va fi cu atît mai grăitor şi mai profund, cu cît el se încadrează mai bine noosferei, sporindu-i circumferinţa şi îmbogăţindu-i aura de nuanţe şi conotaţii. Regia verbelor îndeplineşte în acest proces amplu şi variat mereu o funcţie catalitică. Ne interesează deci în cea mai mare măsură felul cum verbele percepţiei contribuie la structurarea, adîncirea şi dinamizarea noosferei.

Trecînd în continuare frecvenţa verbelor sentiendi din idiostilul blagian în ordinea rangului lor, primim următoarea privire de ansamblu asupra importanţei lor în conturarea aspectului stilistic al poeziei lui Lucian Blaga:

a vedea	frecvenţă	77,	verb de rang	1;
a auzi	„	37	“	10;
a privi	“	31	“	14;
a simţi	“	29	“	15;
a asculta	“	23	“	19;
a părea	“	23	“	19;
a atinge	“	11	“	31;
a adulmeca	“	6	“	36;
a pipăi	“	6	“	36;
a mirosi	“	2	“	40.

Repartizarea este normală, corespunzînd situaţiei din limba. Rămîne de văzut cum, în cadrul ei, Lucian Blaga ajunge prin transfigurare la un stil personal, inconfundabil.

Scanned with OKEN Scanner

a pipăi

Verbele percepției olfactive, precum arătam în lucrarea noastră *Corola de minuni a lumii* [1], sînt investite cu semnificația unei căutări a absolutului care-și semnalizează parcă printr-o mireasmă aparte prezența: „Nedumirit îl cauți și dibuind în întuneric / i-adulmeci urma-n tine ori în slava lumii" *(Veșnicul)*; „Prin ceață cînd lunecă / zări el adulmecă, / nu apropiatele, / ci depărtatele" *(Cerbul cu stea în frunte)* etc. Evident, vestindu-se prin mirosul său („Plin este satul de-aromele zeului / ca un cuib de mirosul sălbătăciunii" — *Satul minunilor*), absolutul rămîne intangibil. În felul acesta, *a adulmeca* se opune lui *a pipăi*. Nu mai puțin însă și acest din urmă verb se încadrează, încă de la începutul creației poetice a lui Lucian Blaga sferei mitice a existenței. Fundalul obiectiv al lui *a pipăi* îl constituie așa-zicînd necuvîntul. Pan în izolarea sa mirifică — „pleoapele-i sunt cremene" — „Își întinde mîna, prinde-un ram / și-i pipăie / cu mîngîieri ușoare mugurii." *(Pan)*. Dealtfel, nu întîmplător poemul culminează în strofa-vers trisilabic, încă relevată de noi: „Tăcere".

Funcția iconică, gestuală a lui *a pipăi* din volumul *Pașii profetului* ține de o anumită treaptă în evoluția lirismului blagian, pe care prevalează o seamă de trăsături mitico-bucolice. Acuma, Lucian Blaga care, în *Poemele luminii*, a fost orientat mai cu seamă spre miturile biblice, este în căutarea tezaurului mitologic, traco-dacic precreștin. Dumnezeu, în concepția sa, este un orb bătrîn, despre care nu se poate vorbi decît așa: „îl întrupezi în floare și-l ridici în palme, / îl prefaci în gînd și-l tăinuiești în suflet" [2].

Asociat cu același gest de delicatețe, verbul *a pipăi* apare și în celelalte microtexte din același volum: „Cu degetele amintirii / mi-am pipăit / încet, / încet, / trecutul ca un orb" *(Leagănul)*, respectiv: „De mînă-aș prinde timpul ca să-i pipăi / pulsul rar de clipe" *(Gîndurile unui mort)*. Deosebirea în privința tonalității între ele este izbitoare. Așa în *Pan*, unde actantul este alteritatea, atmosfera ce învăluie actul pipăirii este euforică; în celelalte două microtexte, în care actantul este identitatea, dimpotrivă, disforică. Fenomenul nu este fără tîlc. Omul ce-și pipăie trecutul ca

---

[1] *Op. cit.*, p. 160.

[2] Lucian Blaga: *Opera dramatică*, Sibiu, Editura Dacia Traiană, 1947, vol. I, *Zamolxe*, p. 10.

un orb se află la antipodul zeului împăcat cu natura. Omul fără trecut este un pierdut. Rămîne totdeauna să deslușească ce anume acoperă trecutul pierdut, imperativ ce-l umple în egală măsură de dor și teroare. De aici, în poemul *Leagănul* ezitările notate prin repetiția versului bisilabic: „încet, / încet". De aici, în sfîrșit, în *Gîndurile unui mort*, ipostazierea quasi-mitică a vieții ca incertitudine ontologică: „pămîntul poate nu mai are flori".

a atinge

Apare relativ tîrziu, în volumul *Lauda somnului*. Ca majoritatea verbelor tactile (vezi *a mîngîia*, *a pipăi* etc.) și *a atinge* este cînd verb de percepție și cînd verb de expresie, în unele texte, sensurile se pot combina.

— pers. I: „Și-acuma, în timpuri tîrzii, cînd mai văd / cîteodată grămezi de semințe pe arii, / anevoie pun cumpăt fierbintei dorinți / de-a le atinge cu fața" *(Mirabila sămînță)*; euforic; plăcerea contactului, mereu sugerat delicat. Gestul e real, dar obiectele au fost încărcate cu valori mai înalte, transsemnificative;

— pers. II, animal mitic: „Atinge cu cornul / de trei ori zăvorul, / ca-n rituri de leac / rămase din veac / Atinge și piatra / și pragul și vatra / ... / Atinge-i coroana, / obrazul și geana, / năframa cu lacrimi / și perna cu patimi." *(Îndemn de poveste)*; contact între fabulos și uman, delicat mereu; context mitic;

— pers. IV: „Iubită Runa, dragă una, / n-am fi crezut că într-o zi / aceasta cu putință-ar fi: / c-un strigăt să atingem Luna." / *Madrigal)*: contact om-absolut; mitizarea realului.

Amintim că în idiostilul blagian verbele *a pipăi* și *a atinge* sînt dotate cu trăsătura d 1; în privința relației între actant și obiect / zonă de sosire / se remarcă în *Mirabila sămînță* trăsătura e 1; (actantul își apropie obiectul); în *Îndemn de poveste*, aceeași trăsătură e 1 se combină cu e 5 (actantul sporește sensul obiectului), iar în *Madrigal*, cu e 3 (actantul aprofundează obiectul). Se pot scoate în relief în aceleași microtexte și alte trăsături. De pildă, acțiunea din *Mirabila sămînță*, euforică precum am semnalat, este caracterizată de trăsături combinate b 1 (bucurie, satisfacție) și b 6 (emoție puternică, febrilitate, impetuozitate). În *Îndemn de poveste*, trăsătura b 11 (respect) se combină cu c 1 (intenționalitate), aceasta din urmă accentuată prin imperativul verbului. În sfîrșit, în *Madrigal* dinamica regizorală a verbului,

Scanned with OKEN Scanner

caracterizată prin impetuozitate, dar şi bucurie şi satisfacţie, cu o nuanţă de surpriză, combină trăsăturile b 1, b 6 şi b 9. Familiare la prima întîlnire, verbele *a pipăi* şi *a atinge* se dovedesc deci, din perspectiva regiei textului, de o mare putere de polarizare a nuanţelor.

a simţi şi *a părea*

Ambele sînt verbe de explicitare a subiectivităţii şi relativităţii; prin ele, cel mai adesea, se atenuează pregnanţa imaginii, subliniindu-se caracterul ei iluzoriu, subiectiv în mod declarat. Semnificativ, mai departe, este că au o mare frecvenţă în *Poemele luminii*: *a părea* — 6 din 24 ocurenţe, şi *a simţi* — 10 din 29. Dacă ne gîndim şi la numărul redus de pagini al volumului, această frecvenţă este foarte mare. În volumele următoare, frecvenţa lor scade brusc, locul lor fiind luat şi cantitativ şi calitativ de verbe ca *a intra* şi *a ieşi*, care sugerează existenţa imaginarului obiectivat, opus imaginarului relativizat. Fără a putea intra aici într-o dezbatere propriu-zisă a problemei, remarcăm că această particularitate de prezentare a produselor fanteziei ca şi cum ar fi „date", nu „născocite", ţine de viziunea modernă, „literală" şi „literară" şi nu are nimic de a face cu aşa-zisa „obiectivitate" a clasicismului.

Întîi, cîteva exemple pentru ilustrarea procedeului de subiectivizare din volumul de debut al poetului: „Lumina ce-o simt / năvălindu-mi în piept cînd te văd" *(Lumina)*; „cînd sunt cu tine / mă simt nespus de-aproape / de cer" *(Sus)*. Cu o notă inedită, în *Melancolie*, în care verbul exprimă trăirea empatetică: „Tristeţi nedesluşite-mi vin / dar toată / durerea, / ce-o simt, n-o simt, în mine, / în inimă, / în piept, / ci-n picurii de ploaie care curg."

Efectul de atenuare a imaginilor prin explicitarea subiectivităţii lor este şi mai evident în cazul verbului *a părea*. Cîteva exemple: „îmi pare / că stropi de linişte îmi curg prin vine, nu de sînge" *(Gorunul)*; „îmi pare / că sunt o stalactită într-o grotă uriaşă" *(Stalactita)*; „fulgi de-aramă azvîrliţi din cer / par clopoţeii atîrnaţi / de gîtul paşilor de cai pe drum" *(Tămîie şi fulgi)*. Imaginea inedită, dar contorsionată „gîtul paşilor" nu salvează contextul de artificialitate. În alte microtexte din cele citate, însă, metaforele reuşesc să se constituie, mai ales prin pregnante sinestezii; reamintim şi versurile: „Îmi pare că aud / cum se

Scanned with OKEN Scanner

izbesc de geamuri razele de lună.“ Însă verbele *a simți* și a *părea* nu se impregnează de conotațiile contextelor, ci își mențin nuanța declarativă de afirmare explicită a convenției poetice.[1]

Se cere aici, revenind la *Poemele luminii*, să punem și mai bine în relief relația între subiect și obiect / emițător-receptor zonă de pornire-zonă de sosire / regizată de verbele *a simți* și *a părea*. O vom studia mai bine pornind nu de la microtexte reduse, ci de la cupluri de microtexte, integrîndu-le în textul poeziei. Iată una din ocurențele cele mai edificatoare ale verbului *a simți:*

„Lumina ce-o simt / năvălindu-mi în piept cînd te văd, / oare nu e un strop din lumina / creată în ziua dintîi, / din lumina aceea-nsetată adînc de viață?“ *(Lumina).*

Actantul receptor este identitatea, persoana I, care este totodată subiect al enunțării și al enunțului. Situația este normală. Mult mai complexă în schimb se prezintă ea în privința actantului emițător. Credem că se pot discerne trei surse ale luminii simțite: propria emoție, iubita și divinitatea. Mai precis, perceperea alterității complementare, persoana a II-a, iubita, prin intermediul trăirii afective pline de fervoare, prilejuiește imaginarea alterității absolute, persoana a III-a, „Nepătrunsul“. Altfel spus, prin simțire, vederea se transformă în viziune. Versul pragliric deschide calea primului, în ordine cronologică, dintre miturile blagiene. Legenda luminii este un fel de interpretare a emoției. Din prezent se trece în trecutul primordial — în strofele de mijloc se utilizează timpurile mitului: perfectul compus, uneori în forma cu inversiune, solemnizantă, și al perspectivei îndepărtate: imperfectul — pentru ca în strofa finală să se revină la prezent. Această strofă finală este o variantă condensată a primei. Notabil găsim apelativul „minunato“, subliniat și prin grafemul „—“, prin care se relevă rolul de intermediar între „eu“ și divinitate al femeii, miraculoasă prin faptuî că dăruiește omului o emoție în care dăinuiește dorul de viață al începuturilor cosmice. Divinitatea, ininteligibilul, cripticul emite prin intermediul iubitei, al sensibilului, al fanicului. Este o situație-tip în sistemul poetic blagian.

---

[1] Foarte bine remarcă Ov. S. Crohmălniceanu: „Îndrăznelile lui imagistice își mai caută în faza debutului o motivare psihologică, destinată să le « explice » îndepărtarea de datele simțurilor. Blaga scrie mereu: «visez că... », îmi pare că... », preferă să folosească adesea comparația în locul metaforei; reprezentările sale nu ajung încă «viziuni ».“ (*Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, Editura Minerva, 1974, p. 223.)

Scanned with OKEN Scanner

Dar cu aceasta n-am epuizat problema. Lumina, pe care alteritatea o emite şi identitatea o receptează, prin verbul de deplasare *a năvăli* în gerunziu, deci designînd modul de desfăşurare a acţiunii, mod violent, notabil deci prin semnul d 2, primeşte, pe plan iconic, un caracter de sinestezie; la senzaţia vizuală şi calorică se adaugă cea cinetică, receptată ca chinestezie.

Putem deci descrie acest tip de structură ca receptare pe bază de sinestezie din partea identităţii a ininteligibilului, prin intermediul sensibilului. Este, credem, unul din principalele moduri de organizare a sintagmaticii imaginarului blagian şi, prin ea, de regie a noosferei.

Pentru *a se simţi*, reflexiv, în care receptorul şi emiţătorul se confundă, specific blagiene nu sînt atît microtextele confesive ca: „Mă simt azi cel mai singuratic suflet" *(Stelelor)*, ci cele în care opoziţia semantică de alteritate îşi face simţită prezenţa. Identitatea se simte *altundeva:* „cînd sunt cu tine / mă simt nespus de-aproape / de cer" *(Sus)* sau *altcineva:* „De ce-n aprinse dimineţi de vară / mă simt un picur de dumnezeire pe pămînt / şi-n-genunchez în faţa mea ca-n faţa unui idol?" *(Pax magna).*

Faţă de scena cosmică solară, pe care se desfăşoară actul de mitizare dinamizat de verbul *a simţi* în poemul *Lumina*, cu primele tentative ale lui Lucian Blaga de a pătrunde în necunoscutul miturilor traco-dacice, deci de a autohtoniza sfera simbolurilor primare din idiostilul său poetic, se produce o radicală schimbare şi a decorului. *Stalactita*, în acest sens, poate fi privită ca o anticipare cu valoare simptomatică a noilor structuri ce ne vor fi cunoscute din volumul *Paşii profetului.* Şi aici încă scena cosmică este solară, cu restricţia, însă, că, din momentul în care actantul se simte în rolul „ascetului de piatră", caracterul solar al scenei cosmice se relativizează, certitudinilor din regimul luminii luîndu-le locul probabilităţile: „îmi pare / că sunt o stalactită într-o grotă uriaşă" şi „stropi de pace — cad necontenit / din cer / şi împietresc — în mine." Semnificative sînt şi ezitările notate de repetiţia grafemului „—". Şi anume, cu peisajul solar, transformat prin imaginaţie în grotă, probabilităţilor li se dăruieşte orizontul necunoscutului, semnalat prin şovăire şi tremendum.

Cu maturizarea concepţiei mitice a poetului, regimul probabilităţilor dinamizate regizoral de verbul *a părea* este depăşit, în locul lui trecînd tot mai accentuat opoziţia gnoseologică între fanic şi criptic. Acum poetul sileşte „himerele să se-ntrupeze",

Scanned with OKEN Scanner

închipuie „fundații și pravili" și smulge naturii „neștiute arcane". Așa că „palpitînd printre meridiane / simți zi și noapte că ești", precum își asigură sieși în versurile centrale din poemul *Cetăți, arhipelaguri, oceane*. Aici verbul *a simți*, evident, nu mai relativizează. În ciuda euforiei existenței, viziunea poetului asupra vieții nu se oprește însă nici acum la datele constructive ale destinului uman în desfășurarea sa. El știe, „cîndva, la un semn, într-un fel adînc / toate le părăsești". De semnalat felul consecvent cum, în aceste circumstanțe, dialoghează cu propria sa persoană, toate verbele fiind la persoana a II-a generală. Scena din nou este sublunară, deși toate datele fanice ale existenței sînt privite ca reale. În cazul acesta, verbului *a simți* îi revine rolul de a strînge aceste date în plenitudinea sentimentului existențial.

a auzi și *a asculta*

Pe planul perceperii auditive se constituie grupa verbelor *a auzi*, cu nuanță pasivă, și *a asculta*, activ.

Verbul *a auzi* regizează una din cele mai frumoase sinestezii blagiene: „Atîta liniște-i în jur, de-mi pare că aud / cum se izbesc de geamuri razele de lună." *(Liniște)*. Proces relativizat, lumina selenară sugerată ca acțiune ritmică puternică (= a se izbi) anticipează în mod genial teoriile ulterioare acestei poezii despre greutatea luminii. Dar frumusețea microtextului nu se limitează la atît. Prag liric al unui cîntec de dor, este reluat întocmai după regretul stîrnit de „viața netrăită".

Ca și celelalte acte de percepție, și auzul poate fi un mod de a veni în contact nu numai cu realitatea concretă, oferită simțurilor, ci și cu transcendentul: „Din cer a venit un cîntec de lebădă. / Îl aud fecioarele ce umblă cu frumseți desculțe / peste muguri. Și pretutindeni îl aud eu și tu." *(Din cer a venit un cîntec de lebădă)*. Subliniem încă o dată forma gramaticală neobișnuită „aud eu și tu".

Anticipînd unele microtexte regizate de verbul *a asculta*, punem în relief efortul dirijat spre descifrarea unui mesaj tainic: „Pe coate încă o dată / mă mai ridic o șchioapă de la pămînt / și ascult. / Apă bate-ntr-un țărm. / Altceva nimic, nimic, / nimic." *(Un om s-apleacă peste margine)*. De asemeni: „Ascultînd revelații fără cuvinte / subt iarba cerului zborul ți-l pierzi" *(Pasărea sfîntă)*.

Scanned with OKEN Scanner

Mai precis, diferența între *a auzi* și *a asculta* ne întîmpină însă în următorul microtext: „Nici Dumnezeu n-a auzit, ce i-a șoptit anume, / cu toate că a ascultat și el“ *(Eva)*: taina încredințată de șarpe, prin negarea verbului de percepție, rămîne deci taină.

Diferența între *a auzi* și *a asculta* este astfel de atitudine. În ciuda faptului, întîlnim în poezia blagiană microtexte precum cele de mai jos, în care verbul *a auzi* apare într-un grup predicativ sau într-o configurație textuală mai largă, prin care se atrag și asupra lui conotații de atitudine dirijată, intențională sau condițională:

— „Ca să-l aud mai bine mi-am lipit / de glii urechea — îndoielnic și supus —/ și pe sub glii ți-am auzit / a inimei bătaie zgomotoasă. // Pămîntul răspunde.“ *(Pămîntul)*;

— „și cel care are / urechi de-auzit să audă“ *(Veniți după mine tovarăși)*;

— „Pe lespezi dacă te-apleci / auzi scarabei sărutînd părintești luturi, (...) Pe lespezi urechea de-o pui, aud-u-se viermii, / cu freamăt porniți pe căile vremii“ *(În preajma sfărmoșilor)*;

— „Semințele-n palme / de le ridici, răcoroase, / un sunet auzi precum ni l-ar da / pe-un țărmure-al Mării de Est mătăsoase nisipuri.“ *(Mirabila sămînță)*;

— „Așa: cînd sunt cu tine / mă simt nespus de-aproape / de cer. / Așa de-aproape, / de-mi pare că de ți-aș striga / în zare — numele —/ i-aș auzi ecoul / răsfrînt de bolta cerului.“ *(Sus)*.

Opus configurațiilor de accentuată intenționalitate, verbul *a auzi* apare în unele contexte reflexiv pasiv:

— „Nu de izvor, ci ca de rîu bogat / un murmur se aude, fără unde“ *(Poveste)*;

— „Undeva un zbor s-aude“ *(Înviere)*;

— „Prin crengi de pini sunau atomii și păunii / și aripi nevăzute s-auzeau în poarta lunii“ *(Ziua a șaptea)*.

Capacitatea „teorică“, spre a ne folosi de un termen drag lui Lucian Blaga [1], intrinsecă diferențelor de dinamică regizorală, proprie verbelor *a auzi* și *a asculta*, atestată de microtextele citate,

[1] „Funcția autentică a ideii teorice trebuie desprinsă din sensul total al cunoașterii luciferice ca sistem de operații în vederea varierii *calitative* a unui mister deschis.“ (Lucian Blaga: *Trilogia cunoașterii*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1943, *Cunoașterea luciferică*, p. 202 și u.; s.a.)

ne îndrumă atenţia spre o criză luciferică între fanic şi criptic incifrată poeziei sale. Am întîlnit microtexte în care transcendentul este disimulat *(Sus, Mirabila sămînţă)*, faţă de altele, în care transcendentul este relevat *(Ziua a şaptea, Eva)*. Din punct de vedere epistemologic, această opoziţie se identifică cu cele două moduri gnoseologice: zero- şi minus-cunoaşterea. Lor li se opune modul misterului revelat *(Din cer a venit un cîntec de lebădă, Pasărea sfîntă)*. În cele următoare, sondînd mai departe dinamica regizorală a verbului *a asculta*, vom întîlni alte microtexte care repetă aceeaşi situaţie epistemologică. Atenţia noastră va fi îndreptată în primul rînd asupra acelor configuraţii, în care planul exterior şi interior al existenţei vor apărea într-o continuă balanţă, relevîndu-ne caracterul mai mult decît naturist al audibilului. De adăugat că, în zilele tînărului Lucian Blaga, s-a creat mişcarea bruitismului. Pe plan teoretic bruitiştii au distins între zgomote fără scop (naturaliste) şi zgomote produse cu scopul de a ne revela aspectul tainic al epocii maşinismului. Cum am văzut şi la verbele de expresie, Lucian Blaga, în opoziţie cu Marinetti şi Pratella, teoreticienii bruitismului, utilizează designate prin care zgomotele din natură sînt înzestrate cu puterea de semnificare a adîncimilor, uneori nebănuite, ale lumii.

— „C-un zîmbet îndrăzneţ privesc în mine / şi inima / mi-o prind în mînă. Tremurînd / îmi strîng comoara la ureche şi ascult. // Îmi pare / că ţin în mîni o scoică, / în care / prelung şi neînţeles / răsună zvonul unei mări necunoscute.“ *(Scoica)*;

— „Pe coate încă o dată / mă mai ridic o şchioapă de la pămînt / şi ascult. / Apă bate-ntr-un ţărm. / Altceva nimic, nimic, / nimic.“ *(Un om s-apleacă peste margine)*;

— „Cocoşi apocaliptici tot strigă, / tot strigă din sate românești. / Fîntînile nopţii / deschid ochii şi-ascultă / întunecatele veşti.“ *(Peisaj transcendent)*;

— „Mari turme cu clopote vin / prin amurgul gorunilor sferici / în codru stîrnind ca un zvon / de trecute pierdute biserici. // Înalt unicorn fără glas / s-a oprit spre-asfinţit să asculte. /Subt bolţile adînci mă omoară / pădurea cu tulnice multe.“ *(Septemvrie)*;

— „Ca în clepsidre / prin orbitele morţilor ţărna curge. / măsurînd timpul cetăţii. Pune-ţi urechea / s-asculţi. Şi-apoi iarăşi s-asculţi, dacă inima, jalnica, vechea, / mai bate — şi-a cui?“ *(Dram prin cimitir)*: timp, puls; moarte, viaţă.

Scanned with OKEN Scanner

Datorită sensului activ, intenţional al verbului *a asculta*, credem că e interesant să reliefăm relaţiile între actantul receptor şi actantul-emiţător, deci spre ce anume se îndreaptă atenţia receptorului, ades persoana I, precum şi spre natura modului de expresie al emiţătorului.

Revenind la *Scoica*, întîlnim într-un poem dominat de metaforă, o asimilare între actanţii eu-trup-inimă, pe de o parte, şi o a doua asimilare între actanţii inima-scoica-marea. Cele două serii de actanţi, cu termenul de incidenţă inima, oferă poemului o deosebită densitate, în care actantul-receptor = persoana I; mediul de transmisie = inima ≈ scoica; actantul-emiţător = (sîngele, sugerat) ≈ marea; natura modului de expresie =(puls, zvîcnetul sîngelui, sugerat) ≈ zvon din necunoscut. Ecuaţia, bineînţeles, nu anulează poezia, dar ea ne permite să surprindem cît mai clar modul sintetizant al regiei metaforizante blagiene, prin care un factor elementar al vieţii organice este transpus în sfera cosmică. Acest proces nu poate fi înţeles privind metafora în sens tradiţional, ca o simplă substituţie de termeni, ci în cadrul unei sintagmatici a imaginarului, în care verbul joacă un rol articulator de prima importanţă. Funcţia verbului este cu atît mai pregnantă, cu cît poetul recurge la un mod particular de relativizare, aşezînd în cumpănă verbele *a asculta*, *a părea* şi *a răsuna*. Procedeu de regizare premeditat, efectul este totuşi artistic, textul emancipîndu-se sub influenţa lui, într-un flux sugestiv, de ponderea mijloacelor retorice la care s-a recurs.

Tot din contextul poemului întreg se explică şi funcţia verbului *a asculta* din microtextul al doilea citat. *Un om s-apleacă peste margine* este, poate, poemul cu tonusul cel mai coborît din creaţia lirică blagiană. Pronumele personal *eu* care, precum o ştim a fost primul cuvînt rostit de Lucian Blaga — poetul, aici nici nu apare. S-ar putea obiecta că procedeul este curent în limba română. Întrucît însă fenomenul este deosebit de caracteristic pentru poemele din volumul *În marea trecere*, nu putem să facem abstracţie de el, mai ales că în *Psalm* întîlnim formula: dumnezeu = „neclintita identitate“ = „rotunjit în sine a este a“, în contrast cu care lipsa lui *eu* e simbolică, exprimînd comparativ nimicnicia persoanei umane. Pentru criza identităţii umane, în care Lucian Blaga se svîrcolea în acel timp, nimic nu poate fi mai grăitor. Întîia oară acum, poetul îşi manifestă dorinţa: „lăsaţi-mă / să umblu mut printre voi“ *(Către cititori)*. „Mută“ este şi „neclintita

Scanned with OKEN Scanner

identitate" = „a este a" sau, în termenii biblici: „Eu sînt cel ce sînt". În felul acesta, triplul „nimic" cu care se încheie poemul *Un om s-apleacă peste margine* are valoarea unei revelații a absolutului, pregătită de ecuația nedumeririi: „marginea" ori a „mării" ori a „bietului gînd". Rolul regizoral al lui *a asculta* este, prin urmare, de a releva zădărnicia oricărei tentative de a smulge absolutul din tăcerea sa. În schimb, zgomotul ritmic al apei bătînd în țărm semnifică eterna trecere.

Criza deistă, în care s-a aflat Lucian Blaga în preajma anilor 1924—1929, nu a decurs uniform. Tradițiile naturiste ale păgînismului traco-dac îi permit numeroase momente de reviriment.

Tot dezolant, în volumul *Lauda somnului*, este poemul *Peisaj transcendent*, din care eul enunțător s-a retras cu totul, neapărînd nici măcar implicat în persoana verbului. Identitatea, întruchipată aici în „fîntînile nopții", ascultă un mesaj de sfîrșit de lume.

Disforică în fond este și poezia *Septemvrie*, din același volum, deși aici, prin trecerea de la persoana a III-a la persoana I ca identificare unicorn = poet, motivele crizei existențiale din această perioadă sînt, într-o anumită măsură, eludate. Unicornul va rămîne și pe mai departe simbolul ființei alese. De notat aci că unicornul este „fără glas" — trăsătură și mitică și ontologică totodată. *A asculta* este în cazul acesta corelat cu *a tăcea*. Pentru actantul non-uman mitic nu rezultă de aici nici o transformare. Pentru identitatea direct exprimată a poetului, în schimb, bogăția de sunete ale pădurii se vădește în cele din urmă o prea grea povară: „Înalt unicorn fără glas / s-a oprit spre-asfințit să asculte./ Subt bolțile-adînci mă omoară / pădurea cu tulnice multe." Așadar, o fatală revelare a misterului pentru ins, în timp ce unicornul rămîne imperturbabil același. Între identitatea ca „eu" și identitatea ca figură de auto-întruchipare, deci poetul în chip de unicorn, există nuanțe de deosebire care, ca aici, pot fi foarte importante. Unicornul mediază prin acțiunea sa de a asculta revelarea covîrșitoare a misterului; rolul său de mediator a fost dealtfel direct exprimat în *Îndemn de poveste*.

Din perioada ultimei maturități, *Drum prin cimitir*, prin paralelismul între *a asculta* „măsurînd timpul cetății" și *a asculta* „dacă inima, jalnica, vechea, / mai bate — și-a cui?" se configurează o situație ambiguă, în care viață, timp, puls, moarte dă tensiune și relației prezent-trecut, dar și relației între știut și neștiut, așa că în versurile finale se reia tema relativității, pre-

figurată în creaţia lirică blagiană în poemul *Dar munţii — unde-s?* din volumul de debut. În ediţia originală, în care versurile sînt aşezate după principiul simetriei axiale, sintagmele cele mai puse în relief sînt: întrebarea: munţii „unde-s", răspunsul la ea: „Nu-i văd" şi reflexul la absenţa munţilor: „Îi strig şi", urmat de grafemul „—", pînă la definitiva constatare: „nu-s!" — întreg pasajul e legat de verbul *a asculta*, aşezat între ghilimele ca un monolog al sufletului. În ediţiile următoare aceste grafeme în bună parte lipsesc, iar aşezarea în stînga a versurilor slăbeşte importanţa sintagmelor semnalate. Ceea ce în ediţia originală a fost regizat în toate amănuntele textului, în ediţiile de mai tîrziu apare grafic sărăcit, în schimb ambiguitatea enunţului creşte. *A asculta* — dealtfel repetat în text — nu numai că poate fi relaţionat atît la zgomotul ploii cît şi la monologul interior, ci între ele se instituie, pe lîngă paralelismul fanic, şi o interferenţă criptică.

Funcţia regizorală a verbului *a asculta* în idiostilul blagian ni s-a conturat în principal în corelarea actanţilor eu poetic-absolutul. Am putea spune că este un verb de deschidere spre transcendent. Configuraţiile cele mai pregnante înăuntrul cărora *a asculta* îşi validează dinamismul sînt de factură mitică. Faptul nu este întîmplător. Încercînd să definească structura intimă a poeziei, Lucian Blaga a subliniat că „suprema calitate a poeziei consistă în aceea că ea izbuteşte să fie ceva mai mult decît intenţionează" [1]. Şi cu altă ocazie: „Născocesc motive mitice la fiece pas, fiindcă fără de o gîndire mitică nu ia fiinţă, din păcate sau din fericire, nici o poezie" [2]. Aşadar, *a asculta*, ca factor regizoral, ne apare strîns legat la Lucian Blaga de însuşi actul creaţiei poetice.

a vedea şi *a privi*

Verbul *a vedea* este cel mai frecvent în poezia lui Lucian Blaga (rang 1, cu 77 ocurenţe), ceea ce atestă caracterul puternic vizual al imaginarului său, mai ales dacă adăugăm şi *a privi* cu 31 ocurenţe, *a se uita* cu 12 şi *a căta* cu 8 ocurenţe. Totodată, *a vedea* apare în majoritatea microtextelor la persoana I, iar cele cîteva ocurenţe cu alte persoane sînt de asemenea privite empatetic. Putem deci afirma de la început că verbul *a vedea* este verbul

[1] Lucian Blaga, *Elanul insulei*, p. 86.
[2] Lucian Blaga: *Poezii*, ed. 1966, Note, p. 477.

Scanned with OKEN Scanner

persoanei I, opunîndu-se complementar, din acest punct de vedere, cum ni se va desluşi ulterior, verbului *a cădea* ca verb al persoanei a III-a şi verbului *a veni* ca verb al persoanei a II-a şi a III-a. Deci *a vedea* = verb al identităţii vs *a cădea* şi *a veni* = verbe ale alterităţii. În grupa verbelor de percepere a lumii, considerată ca subgrupă a verbelor de acţiune (I. Evseev), firește, *a vedea* se impune a fi studiat mai pe larg.

Imaginarul, pentru Lucian Blaga, există în primul rînd printr-un act de luare în posesie prin văz: „Pe măsură ce le văd / lucrurile-s ale mele" *(Cîntec înainte de a adormi)*. Cu scopul de a atmosferiza analizele ce urmează, anticipăm: În unele microtexte, *a vedea* are sensul fundamental de receptare prin simţul văzului, subliniind participarea subiectului enunţării la tabloul înfăţişat: „Ah, Pan! / Îl văd cum îşi întinde mîna" *(Pan)* sau invitaţia adresată persoanei a II-a de a-şi reprezenta vizual, probabil chiar eidetic, cele descrise de poet: „Cîmp alb. Descinde-ntrupat din funingeni / un corb. Îl vezi, fetiţa mea, Ana?" *(Corbul)*.

Dar *a vedea* mai înseamnă şi „a înţelege". În special în volumul de debut, forma negativă a lui *a vedea* a anticipat agnosticismul înţelegător profesat de Lucian Blaga ca filosof începînd din anul 1931: „Un văl de nepătruns ascunde veşnicul în beznă. / Nu-l vede nimeni, nimeni —/ şi totuşi află-l fiecare" *(Veşnicul)*.

Cele două sensuri fundamentale apar uneori în aceeaşi poezie. Comparînd microtextele: „Văzui în Pompei acel cîne roman" şi „Te văd, Dumnezeule — plumb, scrum şi nor —" *(Cînele din Pompei)*, vom constata că cele două forme verbale exprimă realităţi cu totul diferite. În primul enunţ, ni se prezintă evenimentul receptării unui anumit „dat": cînele roman. Perfectul simplu îl plasează într-un punct oarecare al trecutului, poetul distanţîndu-se de el prin actul de relatare. În al doilea mesaj, verbul nu mai exprimă luarea de contact direct cu realitatea vizibilă, ci dimpotrivă, cu invizibilul. *A vedea*, aici, înseamnă „a avea o revelaţie". Prezentul îi conferă o actualitate pregnantă şi deschisă, intensificată de vocativ. Imaginea larg desfăşurată este, de fapt, cea care, prin efectul de *feed-back*, conferă verbului sensul amintit de a înţelege prin iluminare, de a avea o revelaţie. Nu mai puţin însă schimbarea bruscă a timpului verbal odată cu prima terţină a sonetului indică pregnant saltul de la realitatea înfăţişată ochilor la misterul revelat sufletului. Prezentul apare aici ca o trecere între un punct oarecare al trecutului şi viziunea profetică, sub-

Scanned with OKEN Scanner

liniată prin formele solemne de viitor inversat: „Scăpa-voi doar pînă-n poartă. Apoi / muşca-voi, în Tine, a lumii cenuşă. /Tiparul în Tine păstra-mi-l voi."

Poetul foloseşte din plin sensurile fundamentale ale verbelor, Astfel, în versurile în care apar verbele *a privi* şi *a vedea*, deosebirea e clar marcată: *a privi* înseamnă o activitate dirijată, intenţionată, *a vedea*, o contemplare, receptarea a ceea ce se arată ochilor. Un exemplu edificator: *Oglinda din adînc.*

În analizele noastre ne vom conduce după următoarea schemă:

actant persoana I:
  obiect pers. I;
  „ „ II;
  „ „ III;
actant persoana a IV-a:
  obiect pers. III;
actant persoana a II-a;
actant persoana a III-a.

Dacă pentru actant persoana I: obiect persoana I vom avea, fapt caracteristic, un singur text, pentru obiect persoana a II-a situaţia se schimbă. Ca obiect persoana a II-a domină: tu = iubita. Şi numai la persoana a III-a obiectele se diversifică.

La actant persoana a II-a vom întîlni texte semnificative pentru tendinţele mitizante sau iniţiatice în poezia lui Lucian Blaga. Aceeaşi tendinţă se poate urmări şi în cazul actantului persoana a III-a, în speţă „sufletul".

Actant persoana I
obiect persoana I:

Această structură apare într-o singură poezie, *Oglinda din adînc*, ceea ce confirmă cele arătate în *Corola de minuni a lumii* [1] cu privire la cîmpul semantic al oglinzii şi, în general, cu caracterul empatetic, non-introspectiv al opticii poetice blagiene. Această trăsătură se vădeşte şi prin structura eminamente tranzitivă şi mai puţin reflexivă a sistemului său verbal. Tocmai din cauza singularităţii sale, acest context al perceperii identităţii de către identitate se cere examinat.

Poemul este structurat în patru secvenţe reprezentate prin cîte o frază introdusă cu verbul *a privi* la reflexiv în propoziţie

[1] *Op. cit.*, p. 60 şi u.

Scanned with OKEN Scanner

circumstanțială de timp cu sens condițional. *A privi* este după Ernst Gamillscheg [1] corespondentul activ al lui *a vedea*. Corelația aceasta: activitate — rezultat este în această poezie deosebit de pregnantă.

Să examinăm secvențele: „Cînd mă privesc într-o fîntînă, / mă văd cu-adevărat în zi / așa cum sunt și-am fost și-oi fi." Corelația: condiție — rezultat / efect a verbelor *a privi — a vedea* este subliniată și de așezarea lor grafică simetrică. Ambele sînt la reflexiv, ceea ce subliniază faptul că actul privirii este orientat spre sine: enunțătorul își caută în oglinda fîntînii propria imagine, și nu altceva. Mediul privirii, fîntîna, are în poezia blagiană un sens simbolic, legat de motivul adîncului. Dealtfel, structura poetică nucleară: a se privi în fîntînă = act de transcendere a contingentului face parte din tradiția poetică, drept care apare și în basme, fîntîna fiind fie pasaj spre alte tărîmuri, fie locul în care eroul își află soarta. Vederea ca rezultat al acestei priviri autocontemplative este denotată (nu conotată, întrucît se utilizează termenul cel mai propriu și mai direct posibil!) ca adevăr „cu-adevărat" și se înțelege imediat ca adevăr al esenței, deci ca act de transcendere a fenomenalului. Totodată, identitatea esenței este întărită prin adverbul de identitate „așa" care anulează opozițiile semantice de alteritate temporală prezent-trecut-viitor.

Trecînd la a doua secvență: „Cînd mă privesc într-o fîntînă / ghicesc în fața mea bătrînă / cum ceruri și pămînt se-ngînă", versului-prag liric secvențial îi urmează gradarea din versul 2 ca vers al efectului. Aci, verbului de percepere vizuală îi urmează un verb al cunoașterii, aflat oarecum la frontiera între percepere și intuiție: *a ghici*. Structura din versul ultim al secvenței face parte din limbajul poetic tradițional, am zice chiar standard, devenind poetic doar prin expresivitatea sonorităților întunecate. O altă sintagmă însă ne atrage aici atenția: „fața mea bătrînă".

În poezia sa, Lucian Blaga dă extrem de rareori amănunte despre înfățișarea sa fizică, ceea ce vădește nu propriu-zis absența narcisismului, ci forma lui complexă, evoluată, spiritualizată am zice. În aceste puține cazuri, el se vede oarecum cu înfățișarea unui om bătrîn. Dacă aici — întrucît e vorba de o postumă — ra putea exista o oarecare „motivare" biografică, foarte rela-

[1] E. Gamillscheg, *Historische französische Syntax*, Tübingen, 1957, p. 324 și u.

Scanned with OKEN Scanner

tivă, dealtfel, întrucît imaginea contemporană a „bătrînului“ nu se referă la oameni sub şaizeci de ani, nu acelaşi lucru se poate spune despre portretul său din poemul *Scrisoare*, apărut în 1924, deci înainte de a fi împlinit treizeci de ani. Atunci, pe lîngă faptul că-şi afirmă hiperbolic bătrîneţea, a redat din înfăţişarea sa fizică, foarte plăcută după cum o atestă fotografiile şi mărturiile contemporanilor, unicul amănunt „bătrînesc“: „Sunt mai bătrîn decît tine, Mamă, / ci tot aşa cum mă ştii: / adus puţin din umeri / şi aplecat peste întrebările lumii.“

Am ţinut s-o reamintim nu numai pentru a dovedi că atributul „bătrîn“ la Lucian Blaga nu are nici o referinţă la realitatea biologică, biografică, ci şi fiindcă se plasează în întregime în planul semnificativ şi expresiv, ca o a doua faţă a imaginii despre sine, dincolo de timpul fizic. Complementară imaginii tinereţii arzătoare — care şi ea este independentă de cronologia reală — ea duce totodată, în structură de metonimie textuală: autoportret→mamă, la imaginea saturată de simbolism (şi cu aceasta am revenit la analiza poemului *Oglinda din adînc*): „Cînd mă privesc într-o fîntînă / ştiu că-n adîncuri foste mume / îmi ţin oglindă, ochi de lume.“ De remarcat că, laolaltă cu procesul de mitizare chtoniană a mamei în „foste mume“, şi oglinda este transformată în acelaşi sens în „ochi de lume“. Verbul la rîndu-i creşte ca verb al cunoaşterii intelective: „ştiu“.

Şi acum urmează în mod firesc finalul: „Cînd mă privesc într-o fîntînă / îmi văd şi soarta, uit de nume“. Odată cu reluarea verbului *a vedea* ca verb principal al contemplării lumii cu obiect non-vizual: „soarta“, apare şi elementul neprevăzut: „uit de nume“, prin care întregul poem este salvat de convenţionalitate. Astfel întregul proces autocontemplativ, adică al identităţii orientate spre sine însăşi, este finalizat în pierderea „numelui“. Ultimul cuvînt este deci al „sistemului“ blagian, în care actul vederii este act de orientare spre alteritate. A-şi vedea soarta şi a uita de nume semnifică actul de transcendere a individuaţiunii simbolizate prin „nume“, odată cu revelarea condiţiei umane simbolizate prin „soartă“. Soarta, evident, are ceva obiectiv,nu numai în sensul că ar fi determinată de puteri de deasupra insului ci că ea exprimă traiectoria faptelor şi împrejurărilor, drumul unei vieţi: „Înalţi şi drepţi ca fumuri, / poveri purtăm pe drumuri. / În paşii noştri: soartea. / Pe prund de suflet: moartea. / Sub zeaua noastră: oasele. / În inimă: frumoasele.“ *(Poveri)*.

Scanned with OKEN Scanner

Nu greşim deci dacă afirmăm că în versul final din *Fîntîna din adînc*, opoziţia *soarta* vs *nume* este conotată ca obiectiv vs subiectiv, esenţă vs fenomen. După şirul structurilor morfo-sintactice cu verbele *a privi* şi *a vedea* la reflexiv („mă privesc", „mă văd"), reprezentînd orientarea subiectului spre sine însuşi, cu treptata descoperire a esenţei sale, el îşi pierde final ceea ce fusese marcat gramatical prin pronumele „mă", adică „numele". Structura morfo-sintactică „îmi văd şi soarta" are un caracter reflexiv-tranzitiv, nu pur reflexiv ca în secvenţele precedente. Ceea ce deci se găseşte ca adevăr al identităţii în oglinda magică a fîntînii este esenţa umană de dincolo de individual. Totodată însă termenii „soartă" şi „nume" se opun şi prin faptul că, în timp ce ultimul reprezintă însăşi esenţa categoriei nominale, fiind omonim şi sinonim cu denumirea acestei categorii gramaticale-logice, termenul „soartă", deşi el însuşi gramatical un nume, are, prin sensul de stare, condiţie şi mai ales prin cel de act, de desfăşurare (vezi DEX), un conţinut semantic verbal, nu nominal, ceea ce încă o dată atestă stilul „predicativ", verbal-circumstanţial al lui Lucian Blaga. Să ne reamintim totodată că, pe cînd numele e ceea ce desparte, soarta e, în sistemul blagian, ceea ce apropie; că prin soartă se exprimă solidaritatea cu alteritatea umană şi cosmică: „prin soartă asemenea tuturor" *(Lucruri suntem)*.

A vedea înseamnă deci a omite ceea ce desparte (numele, nominalul, staticul) şi a percepe ceea ce apropie (soarta, verbalul, mişcarea, transformarea). „Numele" corespunde structurilor metaforice de identificare, asemănare, analogie, iar „soarta", structurilor metaforice de transformare.

Actant persoana I

obiect persoana a II-a:

Întrucît în multe microtexte mai ample se combină diferite verbe de expresie şi percepţie, cazuri reprezentative pentru actant persoana I, obiect persoana a II-a au fost analizate în contextul acestora şi nu le vom relua aici. Amintim printre ele poezia *Lumina*, tratată pe larg mai sus. În al doilea text cu obiect „tu" = iubita, poezia *Prezenţă*, nu numai că verbul *a vedea* apare de trei ori în structura „îmi place să te văd", dar întreaga poezie nu este decît o dezvoltare a acestui enunţ.

Să analizăm strofele pe rînd: „Îmi place să te văd în cuvenitul cadru. / Sub, ruginii şi roşii, frunzele de viţă: / în asfinţit cînd

lucrurile toate se desăvîrşesc, / făcînd un pas, şi încă unul, înapoi spre schiţă". Relaţia *a vedea — a plăcea* conotează verbul cu sentiment euforic. Regiunea este determinată întîi printr-o sintagmă generală, cu accentul pe „cuvenit", şi apoi desfăşurată în notele sale principale, cu trăsătura semantică: vegetal, într-un vers expresiv şi prin topica, respectiv planul grafico-intonaţional şi morfo-sintactic diferit, prin dislocări, de limbajul uzual, şi prin care se scot în relief tocmai atributele cromatismului „ruginii şi roşii". Urmează apoi o determinare temporală prin care se restrînge sfera „cadrului cuvenit", odată cu importanta precizare a preferinţei pentru „schiţă", ceea ce ne trimite spre textele teoretice despre stilul esenţializat al vremii sale din *Feţele unui veac* şi *Ferestre colorate*.

Schiţa nu exclude totuşi ca cercul minunii să se extindă într-alt fel: „Chiar amăgire dacă eşti, ce cîntecul mi-l bei, / îmi place să te văd oriunde şi oricum. / Numai puţin, doar pîn' la capătul vederii / să se întindă timpul, să se deschid-un drum." Evident, în această structură avem P 3, ca extindere dincolo de intervalul enunţului. Deci, în prima strofă avem opoziţia: acum şi aici, în a doua: acum şi atunci, aici şi acolo. În a doua jumătate a strofei a doua, cuprinzînd ultimele două versuri, odată cu postverbalul „vedere" se accentuează ideea perspectivistă a punctului de vedere. La precizarea strict vizuală în sensul perspectivei spaţiale de tip renascentist (drumul deschis spre capătul vederii exprimă lingvistic linia privirii în tablourile de acest tip), se adaugă dimensiunea modernă a timpului, prin care perspectiva este dinamizată, iar vederea este schimbată din linie în act desfăşurat în timp, deci se accentuează percepţia ca acţiune, întregul primind o conotantă cinetică.

Percepţia ca deplasare a privirii nicidecum nu ţinteşte însă golul ca ultimă realitate. În felul acesta, în strofele finale: „Îmi place să te văd, făptură clară / răsfrîntă-n iezerul de munte, cînd/ o rîndunică-n zbor adus / oglinda apei sparge, lunecînd. // Dacă eu nu, atuncea cel puţin / această apă să te frîngă, / această undă să te sfarme, / să te stîngă, să te stîngă". Se realizează, din nou, o restrîngere. Reapare P 2, ca o altă fază predilectă a vederii şi totodată ca alt spaţiu, legat de simbolica oglinzii. În acelaşi timp, se accentuează caracterul preţuitor al vederii prin sintagma-epitet „făptură clară".

Scanned with OKEN Scanner

Actant persoana I

obiect persoana a III-a

Există un mare număr de microtexte în care *a vedea* apare cu un obiect nedeterminat (ceva etc.) sau determinat general (nimic etc.) sau chiar fără obiect, cel mai adesea în structură negativă: „Înțelepciunea unui mag mi-a povestit odată, / de-un văl prin care nu putem străbate cu privirea, / păinjeniș, ce-ascunde pretutindeni firea, / de nu vedem nimic din ce-i aievea." *(Din părul tău)*. Sensul este clar, prin referentul cunoscut oricărui cititor de cultură medie: vălul Maya. Designatul însă, adică reprezentarea sensibilă pe plan iconic, dobîndită prin expresia lingvistică în acest text, și numai în acest text, prin notele specifice dublei determinări: văl și păinjeniș, polarizează, pe lîngă sensul intelectual al verbului *a vedea*: a cunoaște, și sensul concret: a percepe.

Vălul-păinjeniș, ca mediu al perceperii vizuale, corespunde regiunii de tranzit în sintagmatica imaginarului. Concretizarea prin care referentul „vălul Maya" se preface în designat, deci se mută din afara textului (mitologia indică) în textul blagian, face posibilă și dezvoltarea mai departe în sensul mitologiei individuale blagiene prin asimilarea cu părul iubitei. În același timp însă, odată cu deplasarea termenului din textul indic ca referință culturală în textul blagian, termenul văl, respectiv a nu vedea din pricina unui văl-păinjeniș, primește și un alt referent, și anume acea grilă de categorii abisale ce se interpune între ins și absolut, iar negarea vederii se schimbă ca tonalitate expozitivă din prima strofă în tremendoul existențial ce urmează. Finalul, datorită termenilor „vrajă" și „poveste", preface momentul într-unul de revelație, prin care, indirect, neputința de a vedea „ce-i aievea" devine prețuită pe linia destinului creator, conform complexului Marelui Anonim: „Și-ntîia oară simt / întreaga vrajă, ce-a cuprins-o magul în povestea lui."

Printre microtextele în care verbul *a vedea* apare legat de un obiect determinat ne oprim lîngă următorul exemplu: „să nu mai văd în preajmă decît cer, / de-asupra cer, / și cer sub mine —" *(Vreau să joc!)*. Deși morfo-sintactic adverbul de negație este prezent, datorită structurii adverbiale complete „nu mai...decît" se marchează o opoziție de superioritate: se preferă cerul tuturor posibilităților. Subjonctivul ca imperativ al dorinței și cererii intense (microtextul citat face parte dintr-unul mai amplu, in-

Scanned with OKEN Scanner

trodus ca o explicare *sui generis* după grafemul „:" al versului: „Pămîntule, dă-mi aripi:") întăreşte ideea opţiunii exclusiviste pentru existenţa în zona celestă, dar ca existenţă percepută. Simili-realul miraculos, legendar, metaforic-vizionar apare deci deopotrivă validat, autentificat prin vedere. Mai remarcăm că prin indicarea regiunii văzute sus şi jos şi împrejur, deci înconjurînd eul ce se doreşte: „săgeată (...) să spintec / nemărginirea", se constituie un plan iconic mult asemănător cu planul iconic corespunzător celui din călătoria Luceafărului. Paralelele: „fulger neîntrerupt" ≈ „săgeată"; „un cer de stele dedesupt, / deasupra cer de stele" ≈ „deasupra cer, / şi cer sub mine", implică şi una din diferenţele esenţiale dintre cele două microtexte, cel eminescian şi cel blagian: prezenţa în ultimul a verbului *a vedea* la persoana I, deci cu punct de vedere interior, pe cînd la Eminescu, Luceafărul în zbor este privit din afară şi de sus, după D. Caracostea.

Relaţia *a vedea — cer* apare şi sub forma oglindirii în elementul acvatic, cu un sentiment disforic: „Cu mişcări oprite ades / văd bolţi prăbuşite în apă" *(Fum căzut)*. Sentimentul este disforic, dar nu mai puţin vederea cerescului, ca simbol tradiţional şi utilizat ca atare la Lucian Blaga al absolutului, al divinităţii chiar, este aici reală, înfăptuită. Căci pentru a fi „văzut", pentru a fi „posedat", absolutul trebuie să se deplaseze de acolo sus aici jos, la ins, fie prin cădere, fie prin reflectare, fie prin ambele, ca aici. O interesantă structură a acestei „legi" a noosferei blagiene o găsim mai departe în *Printre lacurile de munte*: „Ce calm! Ce puritate! / Dacă am vedea cu lacurile, / stelele s-ar apropia, / întîmpinîndu-ne la drumul — jumătate". Concluzia a fost pregătită cu grijă prin gradaţia de la atitudinea contemplativă „stăm şi privim" — prin care se preciza instalarea în poziţie de recepţie, de percepţie a lumii — la „vizibilitatea" lumii datorită limpezimii zonei de tranzit: „Prin aerul de cleştar / stîncile, brazii, munţii, lucrurile toate, / chiar cele mai depărtate, / se conturează mai clar." În sfîrşit, din „tablou", din „real" se trece — prin intermediul exclamaţiei citate — care degajă funcţia expresiv-afectivă a planului iconic constituit mai sus — în ipotetic-vizionar prin periodul condiţional-optativ. Condiţia propriu-zisă a „vederii" privilegiate a stelelor este dată prin substituirea „instrumentului": ochi uman, cu „lac" = ochi cosmic, substituire ce, evident, intră în sfera analogărilor eu-trup-pămînt, microcosm-macrocosm. Totodată activul contemplativ *a privi* ca proces este înlocuit cu pasivul

Scanned with OKEN Scanner

rezultativ *a vedea*. Rezultatul dorit este prezentat ca apropiere a obiectului sau altfel zis a „obiectivului" vederii, stelele, de subiect, semnificativ, la jumătatea drumului: se întîmplă ca şi cum lacurile ar fi un fel de ocheane prin care obiectivul se apropie. Acest fel de „motivare" în sens de verosimilizare face ca imaginarul blagian să fie feeric şi miraculos, dar nu şi fantastic, iar linia dinamică ce uneşte actantul privitor cu obiectul vederii este aici inversă celei din *Prezenţă*.

Termenul „flori" l-am întîlnit în structura integratoare din *Lacrimile*. Amintim că termenul apăruse în poezia-program tot într-o structură integratoare enumerativă şi tot în relaţie cu cîmpul vederii, respectiv cu ochiul. Dar textul de maximă împlinire a relaţiei *a vedea — vegetal* este desigur *Mirabila sămînţă*, în care verbul apare de trei ori în variate forme. Iată cele trei microtexte „Am văzut nu o dată sămînţa mirabilă / ce-nchide în sine supreme puteri." Perfectul compus afirmativ, timp cu nuanţa aspectuală: „săvîrşit", deci act realmente îndeplinit, întărit de locuţiunea adverbială cu valoare stilistică expresivă prin formularea indirectă, emfatizantă: „nu o dată", impune imediat, cu putere, relaţiei caracterul de „înfăptuit". Acesta se opune structurilor de „non-înfăptuit": posibil, imposibil, refuzat, dorit sau niciodată categoric şi pur şi simplu înfăptuit. Ceea ce face ca sămînţa să fie conotată drept „reală" deşi „mirabilă". Astfel, sămînţa devine chiar simbol al miracolului real al zonei chthoniene. În continuare, *a vedea* apare în structura de reflexiv pasiv: „Asemenea proaspete, vii şi păstoase / şi lucii culori se mai văd / doar în stemele ţărilor, / sau la ouă de păsări". Al treilea microtext apare în continuarea versurilor ce descriu reala-miraculoasa, prin sens şi simţire, baie a copilului în cada de grîu, ca reiterare a dorinţei de a reînfăptui contactul aproape magic cu seminţele, dorinţă provocată tocmai de perceperea prin văz: „Şi-acuma, în timpuri tîrzii, cînd mai văd / cîteodată grămezi de seminţe, pe arii, / anevoie pun cumpăt fierbintei dorinţi / de-a le atinge cu faţa." Aşadar, actul vederii ca atare este conotat prin determinante afective ca plăcere, desfătare, fapt dorit, bun, pozitiv în toate microtextele de pînă acum, cu excepţia celui din *Lacrimile*. *A vedea* este un bine, o bucurie pentru subiectul blagian. Iar ca element de regie a imaginarului, faptul că elementele vegetale în structuri pozitive (de acceptare) sînt tocmai elemente ale germinaţiei: seminţe, fructe, nu este fără consecinţe şi nici întîmplător.

Scanned with OKEN Scanner

Echivalarea metaforică focuri ≈ inimi în poemul *Pleiadă* se efectuează prin verbul *a vedea*: „Focuri mari şi focuri line — / cîte văd, atîtea inimi / bat în spaţii pentru mine.“ Structura electivă se asociază, prin metonimie textuală, cu versurile din *Cîntec înainte de a adormi*: „Pe măsură ce le văd / lucrurile-s ale mele.“ Aşadar, aceste focuri pe care le văd — şi numai acestea — corespund inimilor ce bat pentru mine. Deci, *a vedea* = a le face să existe „pentru mine“: alteritate pentru identitate, deci similar structurii de adîncime cu *a veni*: alteritate spre identitate, cum vom arăta mai jos. De notat însă că în funcţie de verbul a *vedea* identitatea este mai activă, percepţia fiind mai directă decît simpla recepţie; în percepţie, subiectul şi obiectul se întîlnesc aşa-zicînd „la drumul jumătate“, pe cînd la *a veni*, unilateral, numai subiectul „alter“ parcurge drumul spre actant.

Actul vederii incită consecvent un act metaforic, ţinînd de acelaşi cîmp semantic al luminii sau focului, cu privire la reverberaţia acestora: „Şi umbrele ni le vedem, în spaţiul fără prisăcar, / deodată nefiresc crescute printre lemne“ *(Brumar)*, mai ales că în continuare umbrele sînt echivalate cu nişte limbi / arătătoare / de ceasornic: „în rarişte căzînd, ca pe cadranul plin de semne/ al unui ornic alb solar.“ Aşadar, obiectul la persoana a III-a — umbrele — apare în dublă mişcare prin opoziţia foarte interesantă a participiului şi gerunziului: „crescute“ vs „căzînd“. Marcînd o mişcare ritmică ondulatorie pe axe semantice diferite însă corespondente ca semn (plus şi minus), putem proceda la următoarea analiză dispunctivă:

1. axa schimbării volumului (extensiunii): augmentare + „a creşte“ vs diminuare — „zero“;

2. axa schimbării direcţiei de mişcare (a sensului mişcării verticale): ridicare + „zero“ vs coborîre — „a cădea“.

Participiul „crescute“ exprimă anterioritate faţă de gerunziul „căzînd“ şi perfectivul faţă de imperfectiv (dacă ar fi în zona trecutului, participiul ar putea fi exprimat prin mai-mult-ca-perfectul şi gerunziul prin perfectul simplu, drept corespondenţă a momentelor cronologice); pentru prezent, această relaţie participiu-gerunziu este cea mai expresivă şi cea mai „economică“ faţă de posibilul ca sens: umbrele le vedem cum cresc şi apoi cum cad.

Problema vizualizării timpului în scurgere este variată, într-o altă tratare artistică, în poemul *Arabida*, publicat postum. După trei strofe cu acelaşi prag liric fiecare: „Arabida“, în ultimele

Scanned with OKEN Scanner

șase versuri, prin ingambament, Lucian Blaga extrage din iconicitatea pronunțată a strofelor, ca un fel de generalizare lirică, ecoul stins al timpului „din goluri albastre, din large". „O, nu numai ape cu schimbul / în malul tău bat. Însuși timpul // din goluri albastre, din large, / de țărmul tău valul și-l sparge, / încît în penumbra ta lină / m-ajunge doar stins, ca-n surdină." Generalizarea aceasta are ca întîie premisă microtextul: „Arabida — țară ce are / de-apururi un vînt dinspre mare — / îți văd iarăși morile-nalte / cu aripi, tot alte și alte." Atragem luarea-aminte asupra prezentului redat ca proces de reîntîlnire prin adverbul „iarăși". Obiectul văzut are cîmp semantic atît tradițional (referință culturală la quijotismul iberic) cît și idiostilistic, fiind în felul acesta așa-zicînd de două ori „construit". Este obiect simili-real, deci designat și e obiect spiritual/cultural, deci referent. Pe baza acestei dublări: designat-referent se constituie semnificantul poeziei ca integrală de conotații și sensuri, aici, ca simbol al contradicției identitate vs alteritate perpetuată („tot alte și alte"); în consonanță cu această contradicție și verbul a vedea exprimă reiterarea: o percepție care este identică și alteră sieși. În felul acesta, microtextul citat, deși static — un „tablou" — conține în structura sa o dinamică a schimbării prin opoziția identitate vs alteritate.

Trebuie adăugat că în celelalte două strofe, vizualitatea pronunțată a scurgerii timpului se estompează treptat, întîi prin recurgerea, în locul verbului *a vedea*, la verbul rememorativ *a evoca*, pe urmă prin trecerea în registrul acustic. Important de cubliniat că atît vizualul cît și acusticul au în cazul de față sema somună: ritmicitate.

Actant persoana a IV-a
obiect persoana a III-a:

În celebra strofă: „Dacă lumina ar cînta / vărsîndu-și puzderia, / noi am vedea cum cîntecul / consumă materia." *(Suprema ardere)* este reînnoit sensul principal de percepere prin văz, ceea ce întărește iconicitatea miraculoasă a imaginii. Adică auditivul: „ar cînta" apare ca o condiție a vizualului: „am vedea". Substituția nici nu se observă la lectură, tocmai din cauza faptului că perfecțiunea „logică" a planului morfo-sintactic și fonologic-grafic camuflează veritabila „figură" care este: calitatea sonoră atribuită ipotetic ca predicat unui subiect optic non-auditiv provoacă un efect vizual: subiectul sonor imaterial îndeplinește

Scanned with OKEN Scanner

un act fizic: „consumă" materia. Ceea ce, în felul acesta, este vizualizat este de fapt revelaţia poetică a unei legi a fizicii mult discutate pe vremea lui Lucian Blaga: caracterul paradoxal ondulatoriu şi corpuscular al luminii. Aici, pentru corpuscular se foloseşte „puzderia". Dealtfel, nu este singurul caz cînd Lucian Blaga brodează pe o temă luată din fizică.

Actant persoana a II-a:

Microtextul: „prietene care încă niciodată n-ai văzut / cîmp şi soare jucînd subt peri înfloriţi" *(Pluguri)* este cuprins într-o amplă frază de adresare, exprimînd una din ideile preferate ale lui Lucian Blaga — ideea dealtfel foarte datată, „de epocă" — cea a inferiorităţii oraşului faţă de sat. Ideea inferioritate vs superioritate, este servită de structura, încă amintită, de perfect compus negativ, prin care sintagma completivă a lui *a vedea* este conotată ca obiect preţios al unei vederi promise mai departe prin verbul *a arăta:* „vino, să-ţi arăt brazdele veacului." Elementele imaginarului rustic sînt prezentate în mişcare prin verbe conotate consecvent preţuitor şi euforic. Fapt important de semnalat: nu ideea poetică în sine banală, ci împrejurarea că verbul *a vedea* se instituie aici în opoziţie cu *a arăta* în structură de alteritate şi negativitate (tu nu vezi vs eu îţi arăt) imprimă, ca factor de regie dinamica poeziei. Aşadar, *a vedea* înseamnă nu doar o capacitate contemplativ receptivă, ci totodată una demonstrativă (deictică), iar *a arăta* este pandantul lui *a vedea*, însemnînd în primul rînd a face pe altul să vadă. Acest cuplu *a vedea — a arăta*, chiar cînd nu apare ca atare în texte, conţine principalul mecanism de constituire a planului iconic.

Formulele de adresare, interogative de data aceasta, din *Don Quijote*, atestă faptul că *a vedea* este privilegiul persoanei I, înţelegîndu-se că Sancho, căruia i se adresează Cavalerul iluziei, nu are acest dar al vizionarismului. Verbul *a vedea* apare în două ipostaze: întîi într-un grup de două strofe, în care semnificantul e acelaşi dar semnificatul (sensul) diferit. În primul microtext: „Sancho, vezi tu cum ne duce / un noroc prin ţări de piatră?" *a vedea* = „a-şi da seama, a observa, a remarca" (sens II DEX); în cel de al doilea microtext: „Sancho, vezi în zare semne, / stelele prin ţar-albastră / cum se ţin pe urma noastră, / stăruind să ne îndemne?" *a vedea* = „a percepe cu ajutorul văzului" (sens I DEX). De subliniat totuşi că obiectul ceresc văzut în acţiune fizică şi

psihică, deci avînd la rîndul său un puternic caracter tranzitiv asupra subiectului care îl percepe, este numit „semn". Prin aceasta se activează aici concomitent şi sensul II al verbului *a vedea*. Strofa a doua, prin urmare, conţine îmbinate funcţia reprezentativă de designare (locutorul arată stelele colocutorului său, îl face să le vadă), şi funcţia semnificativă (îi sugerează şi semnificaţia lor). Strofa ultimă, introdusă prin: „Ce zăreşti pe crestenalte?" cu şirul de alternative în opoziţii disjunctive şi în formule interogative, face ca *a zări* să aibă, la rîndul său, concomitent şi sensul I şi II al lui *a vedea*, adăugate la sensul său propriu de imprecizie a percepţiei.

Trecînd la microtextul: „Semne verzi subt şovăiri solare / ieşi soră să vezi pe ogor" *(Echinocţiu)* reîntîlnim aceeaşi combinare a trăsăturilor semantice şi a procedeelor expresive din cele două microtexte premergătoare, cu actant masculin. Deci în idiostilul blagian, în sensul arătat, nu se face o deosebire între feminin şi masculin: şi femeia este chemată să vadă soarele pe ogor şi, întocmai ca lui Sancho, i se atrage atenţia că obiectul vederii (designatul subînţeles: iarba ce încolţeşte) este şi semn, şi anume un semn al învierii. Dacă pe planul semantic al verbului *a vedea* nu există diferenţă între masculin şi feminin, ea există însă puternic marcată pe planul conotaţiilor simbolice ale obiectelor prezentate vederii, întrucît în microtextul mai sus citat din *Echinocţiu* semnele sînt semne ale chtonicului, pe cînd semnele arătate lui Sancho (stele, smei, îngeri, totul plasat pe înălţimi, deasupra, nu dedesubt, în adînc, ca aici) sînt semne ale sistemului semiotic mitologic uranic, prin excelenţă masculin. Să nu uităm că şi prietenului orăşan i se arată plugurile drept „mari paseri negre / ce-au coborît din cer pe pămînt", deci în mişcare de sus în jos, pe cînd în *Echinocţiu*, evident, semnele se ivesc de jos în sus. Această diviziune precisă serveşte, evident, unui scop estetic, acela de a da textului de fiecare dată „densitate semantică", precum arată analog Roland Barthes, referindu-se la opoziţia femeie blondă vs femeie brună la Balzac.

În contextul semnului ca proces de scriere-citire, structura *a vedea* la persoana a II-a în formulă interogativă, prin care se atrage atenţia, apare şi în *Corbul:* „Îl vezi, fetiţa mea, Ana?" Adresată copilului, structura este iniţiatică prin excelenţă. În alt poem, cu acelaşi actant — copilul — în formulă de adresare de data aceasta constatativă, *a vedea*, repetat emfatic, redă în

Scanned with OKEN Scanner

stadiul său de prospețime infantilă procesul de posedare euforică a lumii prin văz: „Sub pleoape, rosturi — țară — / le culegi întîia oară. // Și te uiți, și vezi, și vezi / anul tînăr prin livezi." *(Fetița mea își vede țara)*. Frecvența peisajului de primăvară ca obiect al vederii la persoana a II-a, deci legat de arătare sau cel puțin de atragerea atenției din partea persoanei I, este evident; el contribuie la conotarea euforică și a nivelului afectiv al verbului *a vedea* în ansamblul său. Ultimul microtext se înscrie în plan solar, nu chtonian, fapt „motivat" prin solaritatea copilului dar mai ales prin sensul estetic contemplativ și nu mitizant al contextului.

Persoana a II-a generală, al cărei specific l-am discutat în prima parte a lucrării este utilizată în unul din microtextele cele mai profund blagiene: „Cum se poate / lumina lunii odată s-o vezi / și-apoi s-o trădezi / intrînd în întuneric?" *(Cetăți, arhipelaguri, oceane)*. Deși tot formulă de întrebare-adresare, situația pe toate planurile este cu totul diferită față de microtextele prezentate mai sus. În primul rînd, dacă în microtextul din *Don Quijote*, persoana a II-a reprezintă realmente alteritatea, aici forma gramaticală de persoana a II-a nu este decît un mod al identității, forma de alter servind „oglindirii" lui ego în alter-ego. Procedeul este specific limbii române, care realizează persoana generală, indistinctă și reprezentativă pentru toate celelalte trei persoane, cu o nuanță specifică față de limbile ce utilizează pentru aceeași persoană forme verbale de persoana a III-a și pronume speciale (fr. on, germ. man, engl. one). Actul vederii rămîne așadar marele act de valorizare pe toate planurile, verbul *a vedea* primind în persoana a II-a generală chiar o conotație care se înscrie pe un nivel de generalizare, de integrală a planurilor prin sensul: *a vedea* = a conferi valoare. Deci caracterul consecvent conotator al verbului se transformă în conotație pe nivelul axiologic.

Forma reflexivă care „indică modul în care obiectele se impun simțurilor noastre: a vedea un copac — copacul se vede (este vizibil)" [1] — privește în poezia lui Lucian Blaga următoarele categorii:

culoare: „Asemenea proaspete, vii și păstoase / și lucii culori se mai văd / doar în stemele țărilor, / sau la ouă de pasări" *(Mirabila sămînță)*, microtext servind comparării varietății semințelor: „Culori luminate, doar ele destăinuie trepte și har. / În rînduri de saci cu gura deschisă — / boabele să ți le-nchipui: gălbii, / sau

[1] I. Evseev, *op. cit.*, p. 152.

roşii, verzii, sinilii, aurii, / cînd pure, cînd pestriţe". Se observă că aceste culori sînt de fapt nuanţe, atenuate prin sufixul „-iu" (galben vs gălbiu, verde vs verzui), fapt ce, prin pluralul „-ii", traduce şi pe plan fonologic-intonaţional nuanţa de acuarelă. Structura cu *a se vedea* este o structură de insistenţă care redă posibilitatea, vizibilitatea, deci realitatea *suigeneris*, existentă şi în afara subiectului receptor.

fond : a vedea cu sensul de „a se zări", cu efect de îndepărtare în planul iconic, dînd adîncime tabloului: „O clipă mă amăgesc / cu Oceanul ce se vede-n zare" *(Soare iberic)*. Deci privirea e condusă spre fundal, aşa că funcţia e pur reprezentativă. Nu se simte nevoia „dovedirii". Similar în microtextul: „Pe munţi zăpada se mai vede" *(Sălcii plîngătoare)*.

tranzit: ca vizibilitate miraculoasă, dar structurîndu-se ca mărturie-probatorie: „*Ştiu doar ce văd*": „Ca-n ape fără prunduri, fabuloase, reci / arzînd se văd minuni — / prin lutul purpuriu." *(A fost cîndva pămîntul străveziu)*, care reactualizează formulele străvechi, mai ales renascentiste şi baroce, ale unor opoziţii ca, de pildă, *apă vs foc, rece vs cald*.

Actant persoana a III-a

Cum am mai amintit, în textele şi microtextele care prezintă verbul *a vedea* în funcţie de un actant persoana a III-a, o bună parte sînt caracterizate de tendinţa mitizantă şi iniţiatică din poezia lui Lucian Blaga. Ca fenomene de regie, aceste texte şi microtexte completează o seamă de date ale idiostilului blagian care ne sînt cunoscute încă din analizele premergătoare. Cu trăsături şi nuanţe noi se înscriu doar următoarele structuri:

actant vegetal — obiect uman feminin la persoana a II-a :

„Poartă-ţi, tînără, adevărul / pe unde se-nalţă aracii, / prin vie, căci numai aşa / te pot vedea şi copacii / clipind din pleoapele verzi." *(Péan pentru o tînără)*. Întreaga poezie este scrisă la imperativul ordinului de ritual [1], structura cu verbul *a vedea* fiind

[1] Amintim că în *Concluzii* la partea I a acestei lucrări arătam corelaţia între modul imperativ al verbelor şi structura poetică de ritual, întrucît imperativul marchează faptul că se dau indicaţii precise pentru felul cum se cere să fie îndeplinită o acţiune ca scopul ei (de iniţiere a neofitului, de obţinere a unor transformări ce ţin de magie etc.) să fie atins. Conţinînd un îndemn, o poruncă, imperativul are şi o forţă ilocutorie (se ştie că semiotica de azi distinge între *a locuta* = a spune ceva, *a alocuta* = a se adresa cuiva

Scanned with OKEN Scanner

dată drept motivare a indicației „regizorale" a ceremonialului, cu adverbul „numai" prezent în fiecare strofă, care, precum am arătat, servește la Lucian Blaga exprimării opoziției de superioritate prin caracterul său elective. Personificarea copacilor, atît prin verbul *a vedea* cît și prin *a clipi*, face evident că *a vedea* este și rămîne verb al persoanei umane, mai precis al persoanei I, al enunțătorului. Acest fapt este atestat și prin conjuncția „și" fără termen determinat, dar care reiese clar nu numai ca „omul" în general, ci ca „eu", dovadă că verbul *a vedea* reapare la persoana I cu același obiect: „dar numai de orice veșmînt despoiată / — pierdut adăstînd într-o rînă — / vreau, întruchipare de vis, să te văd / prin văile mele pe calea-nserării, / sau ziua mergînd prin Eden la fîntînă."

actant uman negativ — obiect divinitatea, absolutul:

Apare în structură adversativ-negativă de paradox: „Nu-l vede nimeni, nimeni — / și totuși află-l fiecare" *(Veșnicul)*. Microtext reprezentativ pentru poezia erotică blagiană; iubirea ca act de inițiere „în întuneric" și „în slava lumii". Paradoxul semnalat este chemat să împace contrariile într-o formulare gnomică. *A vedea* înseamnă aici în ultimă instanță *a cunoaște* și *a înțelege* misterul (nevăzutul, dar real prin împlinire).

Seria de structuri cu verbul *a vedea* negat la persoana a III-a în microtexte din *Haiducul*, *Oaspeți nepoftiți*, *Primăvară* etc. sînt structuri de irealizare. Ca atare, faptul că verbul *a vedea* apare și la alte persoane nu dezminte aserțiunea că este verbul prin excelență al persoanei I. Dar să vedem mai departe situațiile.

actant divinitate — obiect animal:

Structura afirmativă din microtextul: „Vedea acolo între patru rîuri leul și mioarele" *(Ziua a șaptea)* apare în context mitic-legendar. Obiectele animale figurează în conjuncția lor de natură mitică, ținînd de reprezentarea legendară a Edenului. Notabil, totodată, este și imperfectul, poezia fiind una din puținele blagiene scrise în întregime (sau aproape) la imperfect.

și *a ilocuta* = a determina o acțiune, ca să ne exprimăm cît mai pe înțeles, cu riscul simplificărilor). Esențial rămîne de subliniat că imperativul, exprimînd porunci de comportament, este presupus a determina acțiunile indicate de sensul lexical al verbelor. Relația cu ritul, sau cu ceremonialul alteori, este, desigur, contextuală, dar nu mai puțin evidentă în cazul discutat.

actant acvatic — obiect nedeterminat:

Negativitatea din microtextul: „apa care vede totul, dar amintiri nu are" *(Cîntecul somnului)* este prezentă în termenul adversativ opus lui *a vedea*. Relaţia vedere — apă (ca oglindă, implicit sau explicit) şi un act de anulare (uitare) ne aminteşte poezia *Fîntîna din adînc*, mai ales că şi versurile următoare exprimă aceeaşi idee a pierderii identităţii: „Plăcut e somnul în care / uiţi de tine ca de-un cuvînt." A vedea totul şi a uita totul este în definitiv conotat tot prin negativitate, întrucît sensul esenţial de posesiune prin văz este fie anihilat, fie mult slăbit. Importanţa opoziţiilor semantice ni se confirmă şi, odată cu ea, desigur, şi cea a structurilor verbale predicative.

Firește, Lucian Blaga, poet niciodată lipsit de varietate, are şi microtexte în care actantul acvatic-stihial execută pozitiv actul vederii, mai ales prin structura intenţională, ca o personificare, ceea ce, evident, îl constituie într-o categorie aparte de cea de mai sus: „Se adună norii, marea / ca să-i vadă cum măsoară, / rînd pe rînd, a miia oară, / chiar cu trupul — calea, zarea." *(Pelerinii)*.

În sfîrşit, o situaţie aparte constituie unicul microtext cu actantul „suflet". Îl desprindem din postuma *Insomnii:* Sufletul mi-i treaz întruna. / Vede stelele în tindă. / Se priveşte-n tot ce este / ca-ntr-o magică oglindă." Ca structură semantică: actant psihic — obiect ceresc — zonă de tranzit: „tinda", loc de trecere între înăuntru şi afară, uneori cu funcţie magică, e o foarte frumoasă imagine a posesiunii vizuale a lumii ca aducere a celestului la om, acasă. Interesant de semnalat este şi că aici vederea apare ca act de posedare a alterităţii. De remarcat că „steaua" este situată, semantic şi semiotic, cel mai departe de identitatea „eu". În cazul acesta avem de a face cu un act de posedare, *în* care şi *prin* care identitatea şi alteritatea se apropie (ca la *a veni*), dar fără să se anuleze, dimpotrivă, păstrîndu-se ca atare, căci numai prin păstrarea diferenţei între actant şi obiect, adică între identitate şi alteritate este posibilă adevărata vedere. Dovadă şi că vederea care şterge această frontieră duce la pierderea identităţii, cum s-a arătat în cazul actului privirii ca autocontemplare. Situaţia deci nu este aceeaşi ca în *Fîntîna din adînc* sau *Cîntecul somnului*, fiindcă în poemul *Insomnii*, sufletul, e drept, se priveşte pe sine, dar vede „stelele". Structurile: reflexiv — reflexiv şi tranzitiv — reflexiv, adică: mă privesc — mă văd vs mă privesc — văd (obiect) sînt structuri esenţial distincte, opuse chiar,

Scanned with OKEN Scanner

așa că prin echilibrul între identitate și alteritate sufletul își păstrează armonia și prin aceasta el se menține mereu „treaz".

Verbul *a privi*, cum s-a putut constata, a mai apărut în unele microtexte în corelație cu *a vedea*. În cele ce urmează, ne vom strădui să relevăm contribuția sa la regia textului, în funcție de acțiune dirijată. Ni se vor concretiza în felul acesta diferite direcții și nivele, unele cu valoare simbolică:

— privire în propriul interior; actant persoana I, obiect persoana I: „C-un zîmbet îndrăzneț privesc în mine" *(Scoica)*;

— privire ca expresie mimică; actant persoana a II-a, obiect persoana I: „Sub ocrotirea limpede a zării / biruitoare mă privești" *(Noapte)*;

— privire ca act rememorativ, actant persoana I, obiect persoana a III-a: „L-am privit cu gîndul larg deschis. / Era leagănul, / în care-o mînă-mbătrînită azi de soarta mea / mi-a legănat / întîiul somn și poate-ntîiul vis" *(Leagănul)*;

— privire ca deschidere a căii spre simbolizarea mitică; actant persoana I, obiect persoana a V-a: „În frunză de cucută-amară / îmi fluier bucuriile — și-o ne-nțeleasă teamă / de moarte mă pătrunde, / cum vă privesc pe malul mării de secară, / flori de mac" *(Flori de mac)*;

— privire ca act de proiectare a gîndului în nemărginire; actant persoana a III-a, obiect persoana a II-a: „E fiu al toamnei sufletul. / Aci cîndva mi l-am lăsat. / Aci el a rămas privind, / în tine cum te-ai depărtat." *(Alean și amintiri ce torc)*.

Ne-am limitat la puține microtexte, îndeosebi pentru a scoate mai precis în relief funcțiile de regie întru conturarea imaginarului în poezia lui Lucian Blaga. Seria trimiterilor se poate înmulți și cu alte referiri ca, de exemplu, la poemele *Nu-mi presimți?*, *Din cer a venit un cîntec de lebădă*, *Eva*, *La mînăstire*, *În marea trecere*, *Fiu al faptei nu sunt*, *Lîngă cetate* etc. Ne oprim în mod special la microtextul prag-liric al poeziei *Unicornul și oceanul*: „Sfios unicornul s-abate la mal, / privește în larg, spre cea zare, cel val". Ca actant avem persoana a III-a, animal mitic, cu care, precum am mai arătat, persoana I, poetul, se identifică. Obiectul, persoana a III-a: largul, în continuare se diversifică: „cea zare, cel val". Fenomenul nu constituie o excepție în idiostilul blagian. Dacă, în funcție de termen general, considerăm largul ca zonă de trecere, zarea și valul sînt aci simboluri ale întîlnirii cuprinsului cu necuprinsul ca și al eternei treceri. Prin puterea de sugestie a

Scanned with OKEN Scanner

unui asemenea prag liric şi restul momentelor regizorale ale poeziei îşi sporesc semnificaţia şi intensitatea emoţională, ţintind absolutul. Atmosfera generală a poeziei este de *tremendum*. Se vede de aici cum actul de *a privi*, în ultimă instanţă, duce în imaginarul blagian la revelarea unor mistere.

Ca verbe prin excelenţă ale subiectului enunţării, *a vedea* cu 32 ocurenţe şi *a privi* cu 10 ocurenţe la persoana I, dezvoltă următoarele sensuri nucleare: *a vedea* = verb al receptării vizuale activ pasive: a primi datul lumii reale sau imaginare: eu văd —⊂ ceva; *a privi* = verb al receptării vizual active: a ţinti datul vizual: eu privesc → ceva. În jurul acestor sensuri de bază, evident se înscriu funcţii specifice idiostilului blagian.

Ca funcţii regizorale fundamentale ale verbelor percepţiei optice semnalăm:

a. funcţia testimonială, verb al poetului ca martor, validînd autenticitatea peisajului fictiv *(Pan)*;

b. funcţie cauzativă a imaginării mitului sau metaforei, exprimînd o transformare metaforică sau mitică prilejuită, condiţionată chiar de actul perceperii vizuale *(Lumina)*;

c. funcţie narativă, indicînd declanşarea procesului de metaforizare prin analogie cu faptul văzut *(Cresc amintirile)*;

d. funcţie iterativă, indicînd confirmarea prin repetare a unei experienţe revelatorii *(Mirabila sămînţă)*.

Funcţia verbelor *a vedea* şi *a privi* este în primul rînd de a lega elemente ale universului poetic de subiectul enunţării ca receptor, transfigurîndu-le estetic şi înscriindu-le astfel în noosferă. În acest proces de conotare, precum am văzut, verbele *a vedea* şi *a privi* capătă la rîndul lor conotaţii, deci cîmpuri semantice parţiale, intrînd ele însele în noosferă.

În contextele în care *a vedea* are funcţie testimonială, domină aspectul fanic al fenomenelor, deci puse în funcţie sînt trăsăturile e 4 (obiectul nu este aprofundat) şi e 6 (sensul obiectului nu este sporit) ale spectrului semantic. În schimb, în cele în care *a vedea* are funcţie de cauză a transformării metaforice, dimpotrivă, actualizate apar trăsăturile e 3 (aprofundare a obiectului) şi e 5 (sporire a sensului). În cadrele primei categorii, accentul se pune, în majoritatea cazurilor, pe frumuseţea planului iconic, aşa că acţionează laolaltă trăsăturile b 1 (bucurie, satisfacţie), b 3 (iubire) şi b 7 (aprobare, bunăvoinţă), conotînd, mai mult sau mai puţin pregnant, cu „admiraţie". Exemplul cel mai edifi-

Scanned with OKEN Scanner

cator este poezia *Prezență*, în care vederea ca desfătare e întărită de trăsăturile b 3 (iubire) și b 12 (dorință, patimă).

În cazul al doilea al funcției regizorale, cînd verbele *a vedea* și *a privi* produc o transformare metaforică, domină trăsăturile b 6 (emoție puternică, febrilitate, impetuozitate) cu nuanțe b 5 (frică) și b 11 (respect), ca tremendum în fața misterului revelat. Dar, fapt demn de notat, contactul cu absolutul are adesea o nuanță b 1 (bucurie, satisfacție), ca bucurie a cunoașterii, deci legată de trăsăturile e 3 (aprofundare) și e 5 (sporire a sensului). Acest tremendum euforic — opus tremendului disforic din majoritatea contextelor verbelor auditive — este sesizabil în poezii ca *Din părul tău*, cu conotații puternice b 3 (iubire), b 6 (emoție puternică, febrilitate etc.) și b 9 (surpriză), sau *Suprema ardere*, cu paradoxala combinare de b 1 (bucurie) și b 2 (tristețe, suferință), d 1 (acțiune lină) și d 2 (acțiune violentă, puternică), prin care se accentuează e 5, ca augmentare a cripticului.

În unele microtexte, fanicul și cripticul se combină, în sensul că un designat, prezentat în toată frumusețea sa perceptibilă simțurilor, este interpretat ca semn, deci ca purtător al unor sensuri mai înalte (exemplul cel mai potrivit, *Mirabila sămînță*).

Cu cîteva puține excepții, domină în cîmpul semantic al lui *a vedea* trăsătura d 1, atît cu privire la modul subiectului și obiectului de a se apropia unul de altul, cît și cu privire la caracterul delicat, pastelat al coloritului și formelor evocate.

În cazul verbelor de percepție optică, obiectul perceput poate fi considerat ca avînd funcție de emițător al propriei sale vizibilități, fapt mai evident în microtextele în care este arătat în mișcare spre receptor (*Cînele din Pompei*, *Don Quijote*). Nu mai puțin însă și receptorul se îndreaptă spre obiectul vizat. În felul acesta, zona de sosire și zona de pornire se pot substitui reciproc, după cum ne situăm în punctul de vedere al actantului receptor (subiect) sau al actantului emițător (obiect). Această mișcare cu dublu sens de apropiere a subiectului care vede și a obiectului care se face văzut este mai clar prezentată în poezia *Printre lacurile de munte*, paradigmatică pentru simbolica vederii ca verigă între ins și cosmos, prin care cosmosul se dăruiește insului în egală măsură în care insul se dăruiește cosmosului, pătrunzîndu-se unul pe altul în actul vederii.

Într-un aforism intitulat *Alean metafizic*, Lucian Blaga spune: „De ce o rază de lumină cutreieră tot universul, de la o margine

Scanned with OKEN Scanner

la alta, ca un incredibil erou de basm? Caută ea nişte ochi care s-o vadă?" [1]. Motivul este străvechi. Pe baza lui, de pildă, M. Eminescu a creat imaginea lumii fără de hotar în care fiinţează Luceafărul în nemurirea sa.

Poezia este un mod de a face vizibilă aventura lucrurilor-semne în drum unul spre altul. Dar aceasta ne duce spre categoria verbelor deplasării şi situării, din analiza cărora vom înţelege cum toate cutreieră universul poetic blagian, căutînd ochiul să le vadă pînă-n prundul sensurilor, act prin care se ridică în înalt-profundele regiuni ale noosferei, în care sensibilul şi inteligibilul devin una: infinită semnificare.

III. VERBE ALE DEPLASĂRII ŞI SITUĂRII

Ne vom ocupa de preferinţă de următoarele patru verbe: *a veni*, *a umbla*, *a cădea* şi *a sta* ca fiind cele mai bogate în sensuri şi funcţii regizorale în poezia lui Lucian Blaga. Li se adaugă, cu o importanţă aparent mai mică, *a trece*, *a intra* şi *a ieşi*. Şi trebuie subliniat aci că nu totdeauna numărul ocurenţelor indică în primul rînd importanţa unui verb în idiostilul blagian.

a trece

Titlul unui volum întreg, *În marea trecere*, ne relevă pentru o anumită epocă în evoluţia imaginarului poetului o prevalenţă a lui *a trece* faţă de celelalte verbe ale deplasării. Bineînţeles, aceasta nu exclude prezenţa în volum a celorlalte verbe ale deplasării şi situării. În virtutea titlului însă, ele sînt imaginar dominate şi dinamizate de sensul lui *a trece*. Acesta, ca verb de rangul 5

[1] Lucian Blaga, *Elanul insulei*, p. 86.

cu 54 ocurenţe în total, apare în volumul *În marea trecere* numai de cinci ori faţă de *a umbla* cu trei ocurenţe, *a veni* cu şapte ocurenţe, *a cădea* cu patru ocurenţe şi *a sta* cu o ocurenţă. Semnificativ este îndeosebi faptul că în poezia *Către cititori*, poezia-program a volumului *În marea trecere*, verbul *a trece* este chiar primul din text. Aici, este verb al alterităţii (actant persoana a V-a), cuplat cu *a se uita* şi opus unui subînţeles *a sta* ca designînd poziţia identităţii (persoana I, poetul): „Aici e casa mea. Dincolo soarele şi grădina cu stupi. / Voi treceţi pe drum, vă uitaţi printre gratii de poartă / şi aşteptaţi să vorbesc". Ca orice poezie-program, *Către cititori* se alimentează în principal din opoziţia identitate-alteritate [1]. Drept factor dinamic, iniţiator, se descoperă persoana I, poetul; drept factor receptiv, dornic de iniţiere, apare persoana a V-a, semianonimul „voi" al trecătorilor predispuşi la iniţiere. Or, poetul, în această fază a evoluţiei, preferă să-şi eludeze funcţia de hierofant, cerînd: „lăsaţi-mă / să umblu mut printre voi, / să vă ies în cale cu ochii închişi." Observăm ca nuanţă în distribuţia regizorală opoziţia între *a trece* şi *a umbla* respectiv *a ieşi*. În felul acesta, verbul *a trece* se înscrie încă din poezia-program a volumului *În marea trecere* unui complex semantic polivalent. Complexul de semnificaţii al verbului se îmbogăţeşte şi mai mult în detalii, cînd îl regăsim pe poet în poezia *Cuvîntul din urmă* în rolul unui posibil neofit: „Cîne mă-ndrumă pe apă? / Cine mă trece prin foc? / De paseri cine mă apără?" Cadrul este al unui mister de iniţiere mithriacă (sînge — foc şi apă — paseri). Aşadar, ca sens regizoral aci *a trece / a fi trecut* înseamnă *a iniţia / a fi iniţiat*. Acelaşi cadru mistic apare şi în poezia *Amintire*, din acelaşi volum, doar că aici acţiunea de introducere în mister a actanţilor (persoana I, poetul, şi persoana a II-a, consort neidentificat) este, evident, plasată în trecut, în perspectiva de îndepărtare a imperfectului: „Vulturi treceau prin Dumnezeu deasupra noastră." Nu urmărim mai departe şi funcţia regizorală a verbului *a trece* în celelalte volume, unde în configuraţii diferite ale imaginarului blagian, sub egida altor titluri generale, el nu mai ocupă aceeaşi poziţie de prevalenţă.

a ieşi şi a intra

Să urmărim, în continuare, pe scurt, cîteva microtexte *în* care şi *prin* care, în jurul sensurilor fundamentale ale verbelor

[1] Vezi *Corola de minuni a lumii*, p. 203.

Scanned with OKEN Scanner

a ieşi şi *a intra* se zămisleşte aura conotaţiilor caracteristice poeziei blagiene.

A ieşi apare uneori, în contexte de metafore revelatorii, cu nuanţa de eliberare: „mă scutur de mine însumi / ca un cîne, ce-a ieşit dintr-un rîu blestemat“ *(Am înţeles păcatul ce apasă peste casa mea)*. O imagine şi mai originală, de o inefabilă graţie ne întîmpină în versurile: „Timpul ce iese din casă, / cît de uşor l-ai putea prinde iar / să-l reţii cu un fir de mătasă.“ *(Estoril)*. Mai ales aici, verbul *a ieşi* conferă imaginii timpului mai degrabă o concretizare misterioasă decît o personificare propriu-zisă. Legată de sfera verbului *a ieşi*, cu poziţie de sens fundamental foarte concretă, imaginea timpului cîştigă un caracter mirific, de basm, ca şi cum timpul ar fi o întruchipare a tărîmului celuilalt, fantastic, La fel, în combinaţie cu abstracţiuni mai ales, verbul *a ieşi* contribuie la crearea unor personificări nedeterminate, vagi, deosebit de sugestive însă, cum se întîmplă şi în versurile: „Iese liniştea din munte / unde locul i-a fost strîmt“ *(Răsunet în noapte)*.

În alte poezii, verbul *a ieşi* indică o mişcare solemnă, chiar rituală: „Numai cînd spicul lega, / ea-n anotimp din cetate ieşea“ *(Domniţele)*. Pregnant apare această nuanţă mai departe, în una din extrem de rarele poezii cu conţinut politic progresist care, în ciuda valorii ei estetice indeniabile, este neglijată de cercetători. Citäm doar microtextul: „Să fim noi doi întîi cari ieşim, după tumultul stins, / pe ţărm “ *(După furtună, August 1944)*. Nuanţa de eliberare se îmbină aci cu cea de mişcare solemnă.

Corespunzător lui *a vedea* şi *a auzi*, *a ieşi* este legat de o atitudine receptoare; eul liric primeşte imaginea care-i vine în întîmpinare sau, în calitate de protagonist, merge („iese“) în întîmpinarea ei. În toate aceste exemple, sensul de participare a fanteziei este implicit, de aceea şi propunem denumirea de „verbe-metafore ale atitudinii poetice.“

În ceea ce priveşte verbul *a intra*, el se află în relaţie de sistem pe de o parte cu *a privi* şi *a asculta*, iar pe de altă parte cu *a umbla*. Dar situaţia sa în contextul poeziei lui Lucian Blaga este deosebit de complexă. Vom schiţa în cele ce urmează doar cîteva aspecte ale cîmpului său semantic:

a. pătrunderea semnelor „misterului“ într-o lume concepută ca spaţiu închis, transformînd-o în domeniu al neliniştilor meta-

Scanned with OKEN Scanner

fizice: „Iată stelele intră în lume / deodată cu întrebătoarele mele tristeți. / Iată e noapte fără ferestre-n afară" *(Psalm)*;

b. refuzul trecerii poetului în tărîmul celălalt: „Tu oprește-mă încă, să nu intru. Nu vreau să apun!" *(Cuvinte către fata necunoscută din poartă)*; sau: „Cum se poate / lumina lunii odată s-o vezi / și-apoi s-o trădezi / intrînd în întuneric?" *(Cetăți, arhipelaguri, oceane)*. Iar ca acceptare: „Din veac în slujbă viermii sînt. / Sub glie-i văd lucrînd, lucrînd. / Intra-voi, iar sub veghea lor, / în ciclul elementelor." *(Glas de seară)*;

c. actul de voluptuoasă integrare a poetului în natura frumoasă și semnificativă: „Copil, îmi plăcea, despoiat de veșminte, / să intru-n picioare în cada de grîu, / cufundat pîn' la gură în boabe de aur" *(Mirabila sămînță)*.

Dar cel mai important context în care verbul *a intra* semnifică modul de pătrundere a poetului în imaginar se află în poezia *Munte vrăjit*. Uvertura o constituie enunțul: „Intru în munte", construit pe modelul standard „intru în casă". Să admitem că și propoziția „intru în munte" ar fi posibilă în limbaj non-poetic, bunăoară exprimînd pătrunderea într-o mină sau într-o peșteră. Dar versurile care urmează întregesc informația lirică, arătînd plastic caracterul pur imaginar, fabulos al interiorului de munte. Prin efectul estetic recurent, fiecare mesaj se repercutează asupra celor anterioare, iar mesajul prim în ordinea discursului, cel puțin în cazul de față, absoarbe așa-zicînd tîlcurile principale ale enunțurilor ce urmează și pe care le putem înșira:

— prag între universul real, pragmatic și universul imaginar, simbolic: „O poartă de piatră / încet s-a închis";

— mutație spirituală dintr-un nivel existențial în altul, superior: „Gînd, vis și punte mă saltă";

— revelație bruscă, surprinzătoare a unui univers cronospațial esențialmente diferit: „Ce vinete lacuri! Ce vreme înaltă!";

— detaliarea tărîmului mitic: „Din ferigă vulpea de aur mă latră. // Jivine mai sfinte-mi ling mînile: stranii, / vrăjite, cu ochii întorși se strecoară";

— descoperirea metaforică a simbolismului peisajului fictiv, care devine astfel un peisaj cu caracter inițiatic: „Cu zumzet prin somnul cristalelor zboară / albinele morții, și anii. Și anii."

Rezumînd, „intru în munte“ înseamnă, în poezia analizată pătrunderea actantului persoana I, printr-un salt calitativ care aparţine actului creator, într-un univers fictiv şi simbolic.

Sensurile acestea de mişcare în două direcţii, înăuntru şi în afară, în care actant poate fi eroul liric sau întruchipările sale, leagă aproape totdeauna verbele *a ieşi* şi *a intra* de procesul de creaţie. Mai precis, prin verbele *a intra* şi *a ieşi* lumea creată de poet primeşte o obiectivitate simulată, apare ca o realitate în care eul liric pătrunde în mod fictiv sau care i se iveşte în faţa ochilor ca un tărîm poetic-fabulos. Imaginarul capătă astfel o consistenţă deosebită, iar atitudinea poetică este nu numai figurată, dar mai ales implicită imaginii. În felul acesta, verbele *a ieşi* şi, îndeosebi, *a intra* se opun stilistic, după părerea noastră, mai ales lui *a simţi* şi *a părea*.

a veni

Trecînd la verbul *a veni*, prima observaţie care se impune este extrema raritate a ocurenţelor în care *a veni* apare la persoana I, în fapt, o singură ocurenţă, şi aceasta nu într-o poezie determinantă pentru constituirea noosferei blagiene *(Veste)*.Ca persoana a IV-a, reprezentînd perechea pers. I + pers. II, îl găsim doar în *Arheologie* şi *Poveste*. Putem astfel considera verbul *a veni* drept verb al alterităţii, practic exclus din contextul emiţătorului.

Persoana a II-a a verbului constituie un grup destul de puternic, cu trăsături precise. Un prim subgrup care se impune atenţiei este cel în care persoana a II-a este iubita şi adresarea se face cu pronumele „tu“. În absolut toate microtextele acestui subgrup se utilizează imperativul. O altă trăsătură comună este că zona de sosire impusă ca viitor (căci imperativul nu este, în definitiv, decît un viitor preconizat de enunţător) are totdeauna în centru persoana I (enunţătorul).

Microtextele de tip „tu“ ale lui *a veni* pot fi mai departe caracterizate în special prin scopul preconizat. Este vorba de cele mai multe ori de un îndemn la acţiune, şi anume:

— acţiune de percepere, mai ales prin văz: „Vino să vezi “ *(Zi de septembrie)*. Prag liric al unei poezii în care, treptat-treptat, peisajul iconic-expresiv se îmbogăţeşte cu conotaţii simbolice, acestea îmbibă enunţul de sensuri ascunse, implicate în peisaj.

Scanned with OKEN Scanner

„Eu" este revelatorul lui „el" pentru „tu" [1]. În felul acesta, aici funcţia verbului *a veni* este de a introduce pe *tu* în peisajul poetic, de a face iubita părtaşă în procesul de îmbogăţire a celor trei planuri: iconic, afectiv, semnificativ, dominanta rămînînd pînă la sfîrşit iconică, în sensul verbului *a vedea;*

— acţiune de apărare: prin cuprinderea protectoare a lui *tu* în *eu:* „Vino să te-ascund, iubito, / în amurgul meu." *(Sub scutul amurgului).* Apare în poeziile tîrzii — în una din cele mai scurte creaţii lirice blagiene — mult asemănătoare cu un *sospiro* abia reţinut, şi prin versul frînt are aspectul unei supralicitări a identităţii, marcată prin repetiţia: „El şi eu, el şi eu", în care „el" este un „zeu" nespecificat, simbol al alterităţii absolute în sistemul imaginar al lui Lucian Blaga;

— acţiune de deplasare spre tărîmul mitic: „Vino şi tu. Vînătoarea / drum deschidă-ne pe grind, / spre arhaice izvoare / şi spre evul de argint." *(Corn de vînătoare).* Într-un singur context, dar acesta de mare putere evocatoare, plasarea în tărîmul mitic se face printr-un verb de situare, deci imperativul lui *a veni* preconizează situarea în tărîmul mitic, respectiv în poeticitate. Poziţia e tot de prag liric: „Vino să şedem sub pom" *(Glas în paradis).*

Cu privire la microtextele de persoana a II-a umană (altele decît iubita) avem de remarcat acelaşi imperativ-prag liric de chemare, cu scopul participării la o gesticulaţie rituală în *Veniţi după mine tovarăşi.* Ca acţiune rituală cerută lui „tu": „vino tinere, / ia ţărnă un pumn / şi mi-o presară pe cap în loc de apă şi vin. / Botează-mă cu pămînt." *(Călugărul bătrîn îmi şopteşte din prag).*

Persoana a III-a este cea mai bine reprezentată; numeric domină actanţii non-umani, printre care se impune în primul rînd grupul puternic al actanţilor din regnul animal. Remarcăm, ca şi la persoana a II-a, faptul că trăsătura caracteristică cea mai des întîlnită este prezenţa sau chiar coincidenţa zonei de sosire

---

[1] Formula este clară dacă ne amintim cele arătate în capitolul *Persoana generală*, p. 53: „Alteritatea este de două feluri: alteritate complementară corespunzînd persoanei a II-a: femeia, pămîntul, anumite vietăţi etc. şi, alteritate opusă, corespunzînd persoanei a III-a: demnezeu, cerul, soarele etc. În poezia discutată, deci, alteritatea opusă, „el", este tot ceea ce, în text, constituie „tîrziul, nebunul, caldul septembre"; cocorii, larga lumină şi crudul albastru, bănuitul Sud, ramurile desfoliate...

cu persoana I. O a doua trăsătură este frecvența timpului prezent, dar fără caracterul de dominare absolută ca imperativul la persoana a II-a. Întrucît prezentul este net dominant în întreaga poezie blagiană, putem spune că *a veni* se încadrează în normalitate și în cadrul sistemului blagian.

Iată un microtext: „Capre roșii vin din vale — / copleșiți stăm amîndoi — / vin să-și uite fericirea / verii calde, lîngă noi." *(Dumbrava Roșie)*. Este strofa de încheiere a unei poezii de trăire împăcată în mijlocul unui peisaj de frontieră și de interpenetrație între natura sălbatică și cea domestică. Atmosfera este înalt idilică. Zona de pornire „din vale" indică o mișcare suitoare. Trăsătura cea mai remarcabilă este totuși subliniată prin repetarea verbului, repetare care desigur întărește caracterul durativ al mișcării, dar care servește și la defalcarea acțiunii în „funcțiile" sale conform punctelor de vedere activate. În prima ocurență domină punctul de vedere al omului, acțiunea fiind prezentată prin efectul său asupra omului, efect de puternică emoție: „copleșiți stăm amîndoi", iar în a doua, păstrîndu-se acest punct de vedere, concomitent se referă și la punctul de vedere al actantului în deplasare, prezentîndu-se scopul acestei mișcări: „vin să-și uite fericirea / verii calde, lîngă noi", animalele, în mișcare firească, fiind dotate aici cu sentimente umane. Altfel zis, antropomorfizarea se face pe planul afectiv, nu pe cel iconic.

În contexte mitice sau mitizante, cu actant animal situat uneori la interferența zonelor real și ireal (legendar, poetic), verbul *a veni* rămîne în anumite cazuri expresia aceleiași bunăvoințe a lumii animale față de om, mai precis față de eul enunțător.

O altă subgrupă a microtextelor cu actant animal este cea depresivă, în care, într-o atmosferă adesea stranie și în absența omului ca centru în zona de sosire, scopul deplasării este autodestructiv. Iată mișcarea suicidară a fluturilor supradimensionați și, prin aceasta, în trecere din sfera grațiosului în cea a nocturnului și lugubrului: „Din răsărit vin fluturi cît buhele să-și caute în focuri cenușa" *(În munți)*. În *Seară mediteraneană*, dimpotrivă, caracterul disforic macabru al zonei de proveniență este corectat de simbolurile creștine ale comuniunii cu divinitatea și prin verbul *a cînta*, astfel încît actul designat prin verbul *a veni* exprimă tocmai trecerea din zona demonic-păgînă a morții în zona omului, fapt prin care angoasa primelor strofe se comută în melancolia fina-

Scanned with OKEN Scanner

lului: „Din Hades cîntînd / privighetorile vin, / s-așează pe masă / 'ntre pîne și vin."

Reunim într-o grupare aparte microtextele în care în funcție de actant al verbului *a veni* apar unele forțe oculte sau fenomene ale naturii cu sens simbolic.

În context de straneitate: „Duhul răului tot vine / 'n sat nelocuit, să pască / iarba morților, de bine" *(Vrajă și blestem)*. Similar, în *Drum prin cimitir*, în versurile finale. Se înrudește cu microtextul din *În munți*, analizat mai sus, alcătuind împreună o grupă determinată depresiv prin absența din zona de sosire a eului.

Considerîndu-se, dantesc, la patruzeci de ani ajuns în fața cumpenei vieții, Lucian Blaga înscrie în poemul *Cetire din palmă* o singură ocurență a verbului, dar foarte importantă prin determinarea alterității. Situînd actantul lui *a veni* într-un „acolo" superior: „vei aștepta să vină la tine celălalt țărm", subjonctivul subordonează acțiunea denumită de verbul alterității celei denumite de verbul identității ca alter-ego, verb al așteptării, deci al dorului. Conotanta este asemănătoare aceleia din contextele cu persoana a II-a imperativ, denumind o mișcare solicitată (zadarnic, de astădată), de aducere a lui *acolo* în zona lui *eu*, *aici*, *acum*, deci cu conotanta bunăvoință, desemnată prin absență ca obiect al dorului.

În microtextul: „Azi nu străbate-n grota mea / nici un străin,/ doar salamandrele pestrițe vin / și cîteodată: // Luna." *(Pan cîntă)*, imaginația este constrînsă să vadă mișcarea de venire și a lunii desfășurîndu-se pe orizontală, poate chiar sinuos, labirintic (salamandre ≈raze) sau poate ca personificare (luna, o străină, în opoziție de alteritate cu „nici un străin"), strecurîndu-se în teritoriul subteran al zeului părăsit.

Este singurul microtext cu corp ceresc propriu-zis ca actant al lui *a veni*.

Tot într-o poezie de mare importanță, *Amurg de toamnă* apare „o rază" ca actant, într-un microtext care se distinge prin faptul că este unul din extrem de puținele unde zona de sosire este alteritatea: „o frunză". Mai remarcăm și indicarea vitezei „vine goană", precum și desfășurarea ulterioară a acțiunii, cu sugerarea unei materializări prin „își adună aripile" și cu gerunziul expresivității emoției tipic blagiene „tremurînd": „O rază / ce

Scanned with OKEN Scanner

vine goană din apus / și-adună aripile și se lasă tremurînd / pe-o frunză: / dar prea e grea povara — / și frunza cade."

Într-un microtext în care esențialul e scopul deplasării: „Vin curcubeie / Rouă să beie, / Seva vieții / Și-a dimineții" *(Iarbă)*, atmosfera, evident, este euforică, de senină, înaltă frumusețe.

Trebuie să remarcăm că, prin însuși sistemul limbii, alocuția prin verbul *a veni*, efectuată de un locutor situat în afara traiectoriei mișcării, deci ca observator (imaginar, în poezie), plasează, prin chiar spectrul semantic al verbului acest locutor mai aproape de zona de sosire decît de cea de pornire. În felul acesta, verbul *a veni* în contextele în care emițătorul nu se manifestă ca atare într-un fel oarecare, atestă implicit situarea punctului de vedere în preajma, dacă nu chiar înăuntrul zonei de sosire. Faptul este întărit și prin ecoul microtextului-cheie: „El caută apa din care bea curcubeul. / El caută apa / din care curcubeul / își bea frumusețea și neființa." *(Autoportret)*.

În microtextele cu actanți stări sufletești, prin determinările spațiale concrete (zonă de proveniență, zonă de sosire), se obține un efect de sensibilizare, corporalizare și chiar antropomorfizare (vezi *Stelelor*, *Heraclit lîngă lac*, *Ani*, *pribegie și somn*).

Microtextele discutate aici, în bună parte sînt la indicativ prezent, dar la un prezent care depășește la dreapta și la stînga intervalul enunțului [1], deci prezent extins sau extensibil, cu excepția poeziei *Amurg de toamnă* în care se referă la o fază a enunțului general, deci e prezent momentan sau de etapă.

Am putut remarca și pînă acum marea varietate a actanților verbului *a veni*. Această diversitate se observă și în cadrul actanților umani la pers. III și VI: „Se spune, că strămoși, cari au murit fără de vreme, / cu sînge tînăr încă-n vine, / cu patimi mari

[1] Amintim cele afirmate în capitolul *Nivelele timpului*: „Considerăm ca bază unitatea între enunț și enunțare, adică intervalul de timp cuprins între spațiile albe care instituie corpul unei poezii, respectiv intervalul de timp designat între primul și ultimul termen purtător de valori temporale: timpuri și aspecte verbale, adverbe de timp etc. Acest interval constituie dimensiunea cronologică a planului iconic." (p. 79). Mai departe, prezentul extins sau extensibil era caracterizat ca timp „care trece dincolo și dincoace de enunț" (p. 82). Întrucît în lucrarea noastră anterioară, cum am mai notat, am utilizat termenii de „dreapta" și „stînga" în sensul materialității grafice a poeziei, este clar că termenii indică direcțiile „dincolo" și „dincoace" din definiția prezentului extins sau extensibil.

Scanned with OKEN Scanner

în sînge, / cu soare viu în patimi, / vin, / vin să-şi trăiască mai departe / în noi / vieaţa netrăită." *(Linişte)*. Efectul acestei înglobări este cîntarea. L-am studiat la verbul *a cînta*. O altă întrebare se iveşte aici cu privire la intervalul prezentului. Întrucît acţiunile de *a veni* şi *a cînta* sînt, pe de o parte, subordonate una alteia, pe de altă parte determinate de intervalul general de linişte selenarizată, avem de-a face cu un exemplu tipic de prezent extensiv, marcat şi de repetiţia predicatului „vin, / vin".

Un grup aparte este constituit de microtextele în care verbul *a veni* are drept actant o unitate de timp. În cadrul acesta îl vom întîlni corelat cu verbe din alte arii semantice decît deplasarea şi situarea: *a lumina*, *a (nu) apune*, *a înflori* etc. După cum am mai spus, în limbajul poetic blagian se instituie între verbe relaţii de complementaritate diferite decît cele din limbă. Aşa este relaţia *a veni — a înflori*.

În limbajul teoretic, timpul nu este considerat ca mişcare autonomă *(a veni)*, ci ca mişcare a obiectului în timp *(a înainta, a curge* etc.*)*. Iată un pasaj edificator din opera teoretică: „E înainte de toate un anume ondulat orizont spaţial, cel mioritic, şi la fel un orizont de avansare legănată în timp. Ele formează coordonatele unei spiritualităţi. Fuzionează cu aceste orizonturi înainte de orice un sentiment al destinului, trăit tot ca o unduire, ca o alternanţă de suişuri şi coborîşuri, ca o înaintare într-o patrie siderală, „unde se urmează ritmic dealurile încrederei şi văile resignării"[1]. Şi un altul din opera lirică: poezia *Cîntec sub stele*: „Cu alesături de aur / timpul curge prin albastru. / Jinduiesc la cîte-un astru / răsărit ca o ispită / peste-amurgul meu de-o clipă / peste basmul în risipă. / Curge timpul prin înalturi, / astru poartă lîngă astru, / răzbunîndu-mă-n albastru. / Visul, aur prins în palme / ca nisipurile-n ape, / ca nisipurile-n ape / trebuie să-l las să-mi scape." Imaginea timpului ce trece e întrupată adesea în simbolul rîului: „Se cheamă Jaleş rîul, rîul timp" *(Poveste)*.

Dacă privim acum mai atent lucrurile, vedem că microtextele timpului care trece şi cele ale timpului care vine se referă la două realităţi distincte, chiar dacă Lucian Blaga nu este conştient de acest fapt. Lingvistica modernă, în special prin psihosistematica lui Gustave Guillaume, distinge sever între „imaginea autonomă,

[1] Lucian Blaga: *Spaţiul mioritic*, p. 229.

adică o imagine individualizată, exterioară obiectului pe care timpul este chemat să-l vehiculeze“ [1] şi imaginea timpului dependent de obiectul care se dezvoltă în timp, confundată chiar cu obiectul vehiculat. Evident, la Lucian Blaga, imagini cum sînt cele legate de metafora rîului-timp sau a spaţiului mioritic ondulat cu lentă şi ritmată înaintare, dar mai ales toate configuraţiile „marei treceri“ (şi nu ne referim doar la volumul cu acest titlu) se referă la timpul dependent, intrinsec obiectului vehiculat de timp. De aici, temele vîrstelor, a rîului ce curge, a marei treceri ce destramă. Dimpotrivă, imaginile cu verbul *a veni* şi actant „unitate de timp“ (oră, zi, ceas, anotimp, primăvară, toamnă, amurg etc. etc.) exprimă sau tind să exprime imaginea autonomă a timpului, exterioară obiectului ce-şi desfăşoară „istoria“ în timp. Referentul acestor două serii de imagini — timpul ce trece şi timpul ce vine — este altul. Se impune să recurgem la conceptul semantic de *referent* pe care nu-l vom confunda cu designatul. Existenţa unui referent pentru limbajul poetic se ştie că nu este obligatorie. Dar problema apărută aici — timpul-trecere şi timpul-ceva care vine — nu se poate rezolva dacă nu vom opera şi cu acest concept, dacă nu vom înţelege că multitudinea de designaţi concreţi în care se sensibilizează cele două verbe, *a trece* şi *a veni* în domeniul timpului, se datoresc faptului că de fiecare dată „este vorba“ de altceva, adică de alt referent: imagine autonomă: Toamna care vine, şi imagine dependentă: Toamna care trece purtînd totul în trecerea ei: omul, vegetaţia, lumina...

Să privim acum microtextele acestui grup.

Primul cuprinde o întreagă poezie, *O toamnă va veni*, una din puţinele poezii blagiene scrise în întregime la viitor — un viitor destructiv, în care timpul, toamna este „maşteră“. Finalul poeziei, semnificativ, mută punctul de vedere de partea obiectului supus timpului şi astfel apare imaginea din clasa trecerii: „se duc pe veci / cu primăvara ta.“ În termeni teoretici blagieni, am putea vorbi de un timp-cascadă, destructiv, privit cu repulsie: viitorul, timpul care vine, toamna care va veni este duşmanul primăverii de acum, al frumuseţii şi al tinereţii. Evident, dominante în acest text sînt funcţia şi planul afectiv-expresiv. Cu totul alt sentiment ne întîmpină în ultima strofă din *Înviere de toate zilele* (interesant, chiar în volumul *În marea trecere*), în care venirea zilei, deci

[1] Gustave Guillaume: *Temps et verbe*, p. 7.

transformarea viitorului în prezent, este resimțită euforic, precum o sugerează încă titlul. Strofa finală, concluzivă, face din venirea timpului (viitorul este un venitor, doar!) un simbol al triumfului luminii, lumină prin care — iarăși remarcabil — este recuperat chiar trecutul, mai bine zis, este sublimat: „Ziua vine ca o dreptate făcută pămîntului. / Flori peste fire de mari / îmi luminează din larg — / aureole pierdute pe cîmp de sfinții trecutului."

În sfîrșit, pentru expresia majoră a timpului care vine, ca imagine a unui magnific *continuum* existențial iată poezia *Ceasul care nu apune*. „În holda de grîu ce se coace în vară, / subt basmul arborescent, / e cu neputință a spune / pe ce cale viitorul s-apropie./ Dar vine-apăsat, ca bătăile inimii. / Pîn-adineaori a fost incoruptibil distant. / S-apropie-acum, e aci, e prezent. / Alchimie e încă totul în lume. // După pravila ei, pe-o neștiută dimensiune / a locului, tu te ascunzi / în dosul pleoapelor mele, / devenind sufletul meu, / Și ceasul e-aci, înflorește și nu mai apune."

Credem că vom explicita mai bine, aci și acum, viziunea lui Lucian Blaga despre timpul care vine, dacă vom zăbovi asupra cîmpului semantic al lui *a înflori* care în versul final face, prin „alchimie", ca timpul exterior obiectului și cel interior lui să coincidă, și să coincidă tocmai prin acest eventiv al sublimării devenirii ca durată întru frumos, sustrasă trecerii, scurgerii spre trecut, apunerii.

Încă din primul microtext al verbului *a înflori* ne întîmpină imaginea devenirii, dar cu direcția trecut-viitor, trecînd prin prezent, cu evidenta prețuire a viitorului: „Din muguri / amari înfloresc potire grele de nectar" *(Mugurii)*. Posibila pieire, veștejire, fanare a ceea ce înflorește nefiind atestată în text, nici sugerată cumva, actul de înflorire este conotat ca paradoxală devenire ce eludează legile implacabile ale timpului real: imaginea ceasului care înflorește și nu apune este pregătită.

Să nu uităm imaginea ghimpilor — ai trandafirilor, ai iubitei — luați drept muguri, cu speranța „c-o să înflorească" *(Ghimpii)*, ca manifestare de apogeu a unei deveniri. Încă mai puternic în: „și clipele să-mi pară niște muguri plini, / din care înfloresc aievea — veșnicii." *(Dorul)*, *a înflori* se constituie ca simbol al abolirii fericite a distanțelor cronologice; este abolită totodată statica dar și fluiditatea trecerii, a pieirii, transformarea clipei în eternitate — ambele elemente opuse în fond fluxului temporal! — făcîndu-se prin imaginea unui proces de autorealizare. La ce se

Inv. 182435

Scanned with OKEN Scanner

referă această imagine? Clipa nu se oprește, nici nu trece: ea devine fără sfîrșit, în pofida legilor lumii reale. Pentru că înflorirea nu are istorie; ea se situează într-un prezent perpetuu, în prezentul dilatat al poeziei: designatul abolește referentul, sau, ca să păstrăm terminologia din *Corola de minuni a lumii*, designatul textual abolește designatul real. Dar aceasta este posibil și pentru că pe prim-plan trece o altă „realitate", cea afectivă: *a înflori* este verbul duratei înnobilate de emoție, de iubire. Între mugurii care înfloresc și buze, surîsul care înflorește, legătura e de potențare reciprocă.

De notat este că și în microtextele în care verbul are sens propriu, referindu-se la plante — agave în *Sud*, crini în *Romanul furtunii* — „istoria" poetică se oprește aici; dincolo de înflorire nu se poate întîmpla nimic, decît doar o potențare, o lărgire a înfloririi: „neștiutor de bezne crinul alb pocnea, / ca să-nflorească. Iată cum cu flori de vis / grădina zilei noastre mare s-a deschis." *(Romanul furtunii)*: crinii nu înfloresc spre a alcătui un fruct, o sămînță, ci pentru a alcătui o grădină (există, desigur, în idiostilul blagian și tema fructului, a seminței, dar cu totul separat de tema înfloriii).

a înflori ≈ a surîde

Într-o poezie de tinerețe, *Lumina raiului*, trăirea erotică intensă, tulbure e prezentată ca rădăcină a farmecului feminin: înflorirea chipului / surîsul transfigurează păcatul într-o stare de grație: „Și-ar înflori pe buza ta atîta vrajă, / de n-ai fi frămîntată, / Sfînto, / de voluptatea-ascunsă a păcatului?" În anii de maturitate, relația între *a înflori ≈ a surîde* și eros / ardere este aprofundată și îmbogățită: „Și-n galeș surîs înfloreşti, mulțumită, crezînd / că sorții îi stai împotrivă, oricînd, c-o șăgalnică vorbă." *(Cîntecul focului)*. Aici surîsul, ca simptom și, totodată, semn mimic al blîndeții, duioșiei, bunăvoinței exprimate ca acțiune de înflorire a ființei, apare explicit ca o tactică (tentativă) de a eluda legea ființei umane supuse timpului, orice prezent al arderii fiind amenințat de viitorul cenușei, orice flacără devenind cenușă. Iată deci că și clasa *a înflori* cu actant chip uman, deci echivalent cu expresia mimică, prin asociere contextuală la nivelul unei poezii (opoziția semantică de adîncime e de adversitate: înfloreşti, dar arzi; ai vrea și încerci să te menții în veșnică înflorire, dar ești ca toate supusă arderii) se deschide efectului de *feed-back* al

grupei celei mai puternice, cu actant unități de timp (sau legat metaforic sau metonimic de timp).

Așadar, *a înflori*, ca verb cu un cîmp semantic precis și viguros configurat în noosfera blagiană, este conotat pe toate nivelele cu cîte un mănunchi de note semantice în centrul cărora stă mereu atitudinea sau imaginarea timpului (duratei). În felul acesta, legătura cu actantul „ceas" în *Ceasul care nu apune*, precum și cu „viitorul" care „vine" cu care se află în opoziție semantică complexă, este pe deplin motivată. Inducția, după părerea noastră, la Lucian Blaga cel puțin, este un efect al sistemului, bazat pe *feed-back*, deci nu are loc, cum zice Eugen Dorcescu, la nivelul enunțului poetic, al „imaginii". În orice caz, inducția există și Eugen Dorcescu a descoperit-o foarte bine[1], dar ea funcționează în cadrul textului integral, ca sistem semiotic de conotații, nu în cadrul poeziei, nici în cadrul universului poetic, în care metaforizarea concomitentă prin vegetal și astral ar fi intolerabilă, ci în cadrul noosferei, în care cîmpurile semantice permit asocieri conform legităților interioare.

Putem acum să schițăm conotațiile principale înscrise pe nivelele cîmpului semantic al verbului *a înflori:*

— real: evenimente biografice tipizate sau tipizabile, de plenitudine a existenței, mai ales momente de fericire erotică;

— imaginar: frumusețe, suavitate, frăgezime tinerească;

— cultural: extrem de bogat în toate culturile, în Europa mai ales în jurul vieții omenești: floarea care se scutură (Biblia și literatura provenită din ea), femeia-floare (mult în romantism) etc.; [2]

---

[1] Eugen Dorcescu: *Metafora poetică*, Editura Cartea românească, 1975, pp. 51 și u.

[2] Ne referim desigur, la „paradigma culturală" a semnului (vezi *Cîteva ipoteze de lucru*). De pildă, motivul „floarea albastră", activ în literatura noastră prin poezia lui M. Eminescu, se înscrie și el, alături de altele, ca factor conotator; el va sugera idealitatea ca aspirație a sufletului, pe paradigma culturală a semnului *floare — a înflori*. Cu alte cuvinte, intră într-o posibilă relație de intertextualitate cu microtextele blagiene, îmbogățind nivelul cultural al cîmpului semantic în sensul apropierii de conotațiile de idealitate, frumusețe, aspirație spre absolut etc. sau în sensul îndepărtării de conotațiile disforice, de nimicnicie a omului supus acțiunii destructive a timpului, de pe filiera paradigmei culturale, cu sursa în jelaniile Ecleziastului. Față de ocurențele verbului *a înflori* în poezia lui Lucian Blaga, fiecare cititor are posibilitatea să actualizeze texte care îi sînt mai familiare din oricare operă unde același simbol este utilizat într-un fel asemănător sau diferit.

Scanned with OKEN Scanner

— ideologic: propria teorie a „organicului“ (şi în scrierile teoretice se utilizează verbul *a înflori* pentru a explica organicul);
— afectiv: duioşie, mulţumire, fericire suavă, blîndeţe, bunăvoinţă faţă de sine, de semeni, de soartă;
— abisal: tactică de boicot a sexualităţii ca „istorie“ a insului şi a vieţii supusă în genere acţiunii timpului; încercare de a o eluda, de a i se sustrage, căutînd utopia unui eros (chiar sexual) care să evite thanatosul (păcatul şi moartea istoriei oedipiene); este nivelul cel mai puternic, iradiant;
— axiologic: consecvent euforic şi preţuitor, chiar dacă uneori privit critic, ca utopie.

De adăugat că verbele duratei *a înflori* şi *a nu apune*, ambele avînd drept actant „ceasul“, sînt corelate în idiostilul blagian, prin trăirea subiectivă de o intensă emoţie, cu verbul timpului — *a veni* cu actant „viitorul“, poezia *Ceasul care nu apune* servindu-ne toate indicaţiile regizorale în acest sens.

În poezia discutată, mai este de subliniat că direcţia timpului este exact cea reprezentată de gramatici, de ex. de Gustave Guillaume, ca o săgeată de la dreapta la stînga, de la viitor spre prezent şi trecut: deci timpul care vine. Imaginea este aşadar a alterităţii în proces de apropiere de identitate: „se-apropie-acum“, prin parcurgerea distanţei între atunci şi acum, acolo şi aici: „Pîn-adineaori a fost incoruptibil distant“ şi prin transformarea alterităţii în identitate, mai precis, absorbirea alterităţii de către identitate, proces prin care nu numai că acolo devine aici şi atunci devine acum: „e aici, e prezent“, dar ambele, atît identitatea cît şi alteritatea, ies metamorfozate din această întîlnire şi confundare.

Trecerea de la grupa verbelor de deplasare din prima strofă: *a veni* şi *a se apropia* la cea a eventivelor în a doua: *a deveni* şi *a înflori* este de reţinut. Explicarea poetică a fenomenului este dată direct ca act magic: „Alchimie e încă totul în lume“. Dar mai importantă, credem, e „explicaţia“ de psihologie poetică: absorbirea alterităţii de către identitate, prin eros: „tu te ascunzi / în dosul pleoapelor mele / devenind sufletul meu“. Putem deci afirma că *a veni* este verbul apropierii în diverse grade a alterităţii de identitate, privită şi ilocutată din punctul de vedere al identităţii.

Dacă citim cu atenţie versul „Dar vine-apăsat, ca bătăile inimii“, constatăm că nimic nu ne permite închipuirea unui designat concret; în acelaşi timp, totul în versul citat ne îndeamnă spre o reprezentare sensibilă, atît prin sugerarea felului apropierii,

Scanned with OKEN Scanner

„apăsat", cît şi a conotantelor ritmic-organice, conferite puternic de emistihul „ca bătăile inimii", care conotează şi ca subiectivitate, permiţînd trecerea de la timpul autonom obiectiv la cel implicit subiectiv. De fapt, ceea ce „e cu neputinţă a spune" se referă la reprezentări vizuale. Locul lor îl iau puternice reprezentări cinetice: cadenţa apropierii a ceva nevăzut: „e cu neputinţă a spune / pe ce cale viitorul s-apropie. / Dar vine-apăsat, ca bătăile inimii." În figurile de „ipostazare" [1], există designare fără designat: imaginea este sensibilizantă, dar nu sensibilizată. Ea se încadrează în spaţiul vast, fără echivalent în realitatea nontextuală, a noosferei. Introducerea acestui termen vedem că nu este o cochetărie ci o necesitate a realităţii poetice. Noosfera nu este, deci, numai integrala conotantelor înţelese ca semnificate simbolice, ci şi a notelor sensibilizatoare, alcătuind nivelul imaginar, inclusiv al designatelor aşa-zicînd incomplete, cum sînt cele obţinute prin ipostazare.

Insistăm, legătura între structura „ceas" — „a înflori" — „a apune" şi „viitorul" care vine nu este semantică, ci semiotică. Să mai adăugăm că *a înflori* este, precum am văzut, un verb metaforic cu un cîmp semantic dotat cu conotante proprii în sistemul blagian, construite în jurul unui nucleu ce se constituie din sensurile sale figurate în sistemul limbii; *a apune* este în unele microtexte utilizat cu valorile figurate existente în limbă, dar nu posedă valori proprii, deci nu este dotat cu un cîmp semantic. *A veni* nu este metaforic nici în limbă nici în limbajul blagian şi nici nu are cîmp semantic. Importanţa sa prin aceasta nu este diminuată. *A veni* este verb al regiei, care organizează cinetic textul, într-o mişcare şi perspectivă centripetă.

---

[1] Termenul e blagian. Lucian Blaga arată convingător că în poezia noastră populară dorul nu este „personificat": „Să ni se dea voie să credem că termenul e insignifiant, şi că nu redă procesul negrăit de fin, ce are loc în sufletul popular. În realitate, nu este vorba atît de o personificare, cît de o « ipostazare » a dorului (...) Dorul e socotit cînd ca stare sufletească învîrtoşată, ca o ipostazie, cînd ca o putere impersonală, care devastează şi subjugă, cînd ca o vrajă ce se mută, cînd ca o boală cosmică, ca un element invincibil al firei, ca un alter ego, ca o emanaţie materială-sufletească a individului (...) Atîtea forme ale dorului nu prea pot fi subsumate categoriei « personificării ». Dar toate suportă şi solicită epitetul ce l-am propus. Poporul ipostaziază dorul. Şi la fel — jalea, urîtul, norocul etc." (în *Spaţiul mioritic* p. 172.) Pornind de aici, utilizăm termenul de „ipostazare" cu o accepţie întrucîtva diferită ca nuanţă şi ca aplicare.

Poezia *Ceasul care nu apune* stă în opera lirică a lui Lucian Blaga în opoziţie cu *O toamnă va veni* ca efect de înflorire vs efect de desfoliere. Dacă pătrundem bine sensul poeziei *Ceasul care nu apune*, reiese cu prisos de evidenţă că spaima de îmbătrînire din *O toamnă va veni* (vezi şi *Asfinţit*, *La cumpăna apelor* şi *Calendar*) este compensatoriu depăşită de bucuria apropierii, mai precis, a conjuncţiei dintre timpul străin fiinţei şi cel propriu ei, prin care efectul de înstrăinare este abolit în favoarea duratei prezente. O împăcare cu timpul se iveşte deci în poezia blagiană, proces care creşte mereu, nu însă fără multe recăderi. Iată chiar transfigurarea morţii, prin care timpul ce vine nu mai este captat magic de prezent, ci transformă trecutul în viitor, moartea în viaţă, întunericul în lumină: „Veni-va zi! Veni-va zi / Înmormîntat în astă stea, / în nopţi voi lumina cu ea“, proces ce are loc prin acceptarea senin-înţeleaptă a timpului ca istorie, ca cronologie, deci a integrării „în ciclul elementelor“ *(Glas de seară)*. Aşadar, „istoria“ fiinţei nu mai este prezentată ca o lege dezgustătoare ca în *O toamnă va veni* şi nici nu este eludată prin utopia înfloririi ca în *Ceasul care nu apune*, ci înnobilată ca integrare în „fire“ cu şansa unui viitor dincolo de individuaţiune. Aici deci alteritatea („astă stea“) absoarbe identitatea şi trecutul se răstoarnă devenind viitor. Tonul profetic e accentuat de inversiunea viitorului. Avem aci timpul autonom în mişcare de la viitor la prezent (săgeata de la dreapta la stînga): „Veni-va zi!“ şi timpul implicit, de tipul vremea care trece; deci pieirea făpturii „eu“ e recuperată prin viitorul gramatical din direcţie decadentă în direcţie ascendentă, respectiv prin mutarea din locul circumscris de individuaţiune pe tărîmul, larg şi totdeauna sortit viitorului, al cosmosului. Sensul euforic al lui „voi lumina“ e clar. Sugestiile „mioritice“ ca efect credem, mai mult al paradigmei cultural livreşti decît folclorice, sînt perceptibile. Mişcarea identităţii spre viitor se înţelege ca timpul care porneşte de *aici* spre *acolo*, de *acum* spre *atunci*, de la mine spre alţii. Voi lumina înseamnă, în ultimă instanţă, voi da lumină; de la mine (sau şi de la mine) va porni lumină spre şi pentru alţii. Rolul lui *a veni*, de deosebită importanţă în regia noosferei blagiene, se învederează.

Cu privire la determinările regizorale ale modului de executare a mişcării trebuie să subliniem că, în grupa, predominantă, a microtextelor în care *a veni* exprimă bunăvoinţa existenţială, traiectoria se desfăşoară fie pe orizontală, fie ca un urcuş lin.

Scanned with OKEN Scanner

Dimpotrivă, în microtextele în care direcţia mişcării este de sus în jos, fapt redat sau indicat fie prin plasarea zonei de proveniență sus(„din cer", „din lună"), fie prin prepoziţii („peste mine"), fie prin modul caracteristic de deplasare a actantului („fluturi", „privighetori"), atmosfera este angoasantă, malefică. Diferența — spontană — este totuşi cu severitate păstrată. Astfel în atmosfera idilic-euforică, senină din *Cărăbuşul de aramă*, mişcarea, deşi este tot zbor, este explicit plasticizată ca avînd direcţia de jos în sus. În *Pan cîntă*, contextul anihilează reprezentarea pe verticală a luminii lunii, prin asociaţia cu salamandrele şi mai ales prin indicarea zonei de sosire, grota, în care evident nu se poate pătrunde de sus; efectul scontat de consolare, de bunăvoinţă al „vizitei" (în sens mistic) lunii este astfel întărit şi de sugerarea traiectoriei orizontale, care comportă nuanţele de apăsare arătate. Faptul e demn de reţinut pentru compararea cu situaţiile contextuale ale verbului *a cădea* în care — cum vom vedea — direcţia, obligatorie semantic, de sus în jos, variază conotanta de copleşire, uneori chiar de spaimă sacră a receptorului. Faptele se leagă, desigur, şi de trăsătura sofianicului.

În concluzie, prin verbul *a veni*, identitatea enunţă actul alterităţii (enunţare), reprezentînd pe plan cinetic o mişcare centripetă (enunţ); centripetă, întrucît centrul este ocupat de identitatea enunţătoare (eul poetic). Astfel, pe plan iconic, împlineşte o funcţie expresivă. Verbul *a veni* nu este conotat, ci conotator.

Funcţia sa conotatoare constă în faptul că prin el relaţia actant al enunţului — actant al enunţării este conotată în majoritatea microtextelor prin: bunăvoinţă, deci o nuanţă „paradisiacă", opunîndu-se, cum vom vedea îndată, „umanului" *a umbla* şi „lucifericului" *a cădea*.

Ca verb de regie a textului, *a veni* indică mişcarea actorilor în scenă: actorii secundari spre actorul (actorii) principal(i), aşezat în poziţie centrală de aşteptare, de receptor. Actorul principal, enunţător, e centrul receptor pe planul enunţului global: *aici* este mereu casa în care amfitrionul îşi aşteaptă oaspeţii ce vin de pretutindeni: blînde dobitoace, duhuri stranii, timpul cel cu două feţe, cruntă şi zîmbitoare. Pe scurt, identitatea primeşte diversitatea alterităţii.

Scanned with OKEN Scanner

Imaginea nominală: timpul = rîu, şi cea verbală (*a veni* cu actant unitate de timp) se opun ca:

← = a veni
→ = rîu

a umbla

Trecînd la verbul *a umbla*, trebuie remarcat din primul moment că, din punct de vedere semantic, el se opune verbului *a veni* prin trăsătura semică principală: mişcare neorientată [1]. Putem deci afirma că, după cum utilizarea poetică a lui *a veni* se bazează pe trăsătura care diferenţiază acest verb în sistemul limbii: apropiere de vorbitor, tot astfel, şi cea a lui *a umbla* se bazează şi dezvoltă tot o trăsătură specifică semantică în limbă, cea de mişcare neorientată. Faptul este interesant pentru că ne relevă existenţa unor relaţii între limbajul poetic şi limba standard, mai diverse decît cele de simplă opoziţie, pe care ni le prezintă teoriile de poetică şi semiotică poetică, bazate în special pe travaliul artistului în domeniul numelui. Întrebarea este: utilizarea unui termen, respectiv a unui verb, în sensul trăsăturii sale semantice principale în cadrul sistemului limbii, deci nu ca opoziţie, ci ca insistenţă, potenţare şi dezvoltare a sensului principal, nuclear poate duce la „poetizarea" sa şi la dotarea cu un cîmp semantic de conotaţii? Intuiţia spune că da. Vom încerca să verificăm, cercetînd cît mai obiectiv posibil, după aceleaşi criterii ca la *a veni*, ocurenţele verbului *a umbla*.

Din punct de vedere al frecvenţei: verb de rangul 9 cu 38 ocurenţe. O particularitate o constituie distribuţia foarte neregulată în cadrul volumelor. Îşi face apariţia abia în volumul *În marea trecere*, volum în care şi alte verbe ca *a intra*, *a ieşi*, *a porni*, *a întoarce* etc. sînt atestate pentru prima oară, deci în care a avut loc o îmbogăţire a vocabularului cel puţin în domeniul verbului. Faptul poate fi pus în legătură cu ecloziunea problematicii timpului în acest volum.

Verbul *a umbla* a mai fost întîlnit în corelaţie cu alte verbe, putîndu-se remarca faptul că este tratat ca verb de expresie comportamentală, chiar pantomimică, sugerînd, adesea dincolo de limbaj, neliniştea, căutarea (vezi *Către cititori*, *Poeţii*, *Scrisoare*, *Biografie*, *Tăgăduiri*, *Ani*, *pribegie şi somn*, *Mirabila sămînţă*,

[1] I. Evseev: *Semantica verbului*, p. 73.

Sălcii plîngătoare, *Anii vieții*, *Cetire din palmă*, *Cîntec pentru anul 2000* etc.). Nuanța aceasta de căutare, în sens filosofic, evident, se dezvoltă ca o conotație metaforică în jurul următoarelor sensuri fundamentale, menționate de DEX: „A străbate (ca drumeț) un loc, a merge din loc, în loc a colinda, a cutreiera, a hoinări" și „a se plimba, a circula". Evident, Lucian Blaga dezvoltă conotațiile poetice în jurul sensului fundamental de deplasare umană. După cum am spus, principala conotație metaforică a acestui verb este cea de căutare interiorizată.

Ideea de destin, de mod de existență, e evidentă în *Biografie*: „De umblat, umblu ca fiecare: / cînd vinovat pe coperișele iadului,/ cînd fără păcat pe muntele cu crini." Aici eul nu apare în opoziție cu ceilalți, ci integrat unui destin colectiv, general uman: „ca fiecare". Mișcarea apare în alteritate cu sine însăși, despicată ritmic în malefic vs benefic: „cînd vinovat" vs „cînd fără păcat", iar regiunile de desfășurare a mișcărilor respective, regiuni simbolice, sînt redate poetic prin combinarea unor termeni convenționali, de limbaj poetic standard.

Semiotica gesturilor este azi în curs de studiere. Nu va fi neinteresant să facem aici, ca problemă de regie, o scurtă incursiune în poezia blagiană, văzînd cum în procesul de designare sînt suscitate gesturi inechivoce în limbajul standard al gesticulației. Chiar *a umbla* este un astfel de gest. De pildă, „umblat-am" are un dublu statut: *discours* și *histoire*, metaforă și mit, liric și epic, în ultimă instanță, stare, caracterizînd modul de a fi în lume al eului (eu = cel care umblă, în umblare) și eveniment. Inversiunea dă tonul solemn, protocolar. Eveniment trecut mai departe, în opoziție, cu situația prezentă: „Stau acu iarăși cu fața spre țară", de care ne vom ocupa în secvența despre verbul *a sta*. Conform determinărilor arătate în partea întîi, mai avem de adăugat caracterul general al regiunii de desfășurare a mișcării: „prin feluri de locuri" *(Ani, pribegie și somn)*, diversitate indeterminată, care contribuie la „imperfectizare", în ciuda perfectului compus.

În microtextul: „ca un haiduc eu umblu prin legendă, / prin ciclul vremii mulcom încheiat" *(Drum de toamnă)*, regiunea, fapt remarcabil, este dublă: avem întîi o regiune caracterizată prin trăsătura „cultură" sau, mai precis, „text": „prin legendă", deci făcînd parte din aceeași clasă ca „psalmul", „cîn-

Scanned with OKEN Scanner

tarea" etc. Conotarea epic-legendară, mitizantă este puternic întărită de comparaţia aşezată la începutul enunţului: „ca un haiduc". Prin aceasta, acţiunea de *a umbla* se înscrie într-o tradiţie: haiducia. A doua regiune este de natură temporală: „ciclul vremii mulcom încheiat": reluare a peisajului de toamnă descris în versurile-prag liric. *A umbla* aici nu este un destin (potrivnic), ci o plimbare prin anume categorie de texte şi prin anotimp.

Cu totul deosebită este atmosfera din *Drumeţie*, în care *a umbla* în pereche apare ca desfătare: „Ne place să umblăm..." Modul de executare redat prin sintagma comparativă: „ca întrupările fumului" conotează apreciativ imaginea ca diafanizare şi ca aluzie la cîmpul erotico-thanatic al focului, fumul fiind semnul diafan-stihial al arderii. Interesant, în acest sens, este scenariul întregii poezii ca scenariu erotico-existenţial, cu momentele: eroii protagonişti stau: „Popas, în iarbă, de neuitat"; înlocuiesc limbajul vorbirii prin limbajul gesturiler expresive care sînt în acelaşi timp şi acte erotice: „C-o sărutare, pe-a vieţii măsură, / îmi stingi în gură toate numele / ce din alean ţi-am dat"; mod de deplasare: „Pornim pe urmă iar / ca două vîrtejuri de vară pe drum", deci, iterativitate, enunţul întreg reprezentînd un scenariu repetat şi repetabil, o construcţie a propriului labirint. Şi, în felul acesta, din nou se iveşte sensul simbolic; creaţie, ca decantare, ca engramă: *a umbla* înseamnă aici a scrie un drum.

În microtextele precedente, verbul *a umbla* a apărut cu o excepţie, poezia *Drumeţie*, cu actant persoana I. Ca fenomene de regie au ieşit în evidenţă mai ales unele particularităţi de gesticulare. Ca verb al mişcării, prin metaforizare, am putut urmări, laolaltă cu unele indicaţii privind specificul zonelor crono-spaţiale şi modul simbolic de mişcare în labirint. În poezia *Drumeţie* ne-a întîmpinat ca actant persoana a IV-a, perechea. Persoana a IV-a generală apare în microtextul: „Umblăm turburaţi şi fără de voie, / printre stihiile nopţii te iscodim, / sărutăm în pulbere steaua de subt călcîie / şi-ntrebăm de tine — Elohim " *(Ioan se sfîşie în pustie)*. Regiunea: stihială, designată chiar cu termenul „stihii"; timpul: prezent imperfectat, extensiv; mod de execuţie: angoasat; scop: căutare, interogaţie: *întrebăm*, sînt tot atîtea elemente de regie, cunoscute şi din microtextele cu persoana I. Se adaugă

Scanned with OKEN Scanner

însă — indirect — ca trăsături caracteristice microtextele perechii. gesticulația expresivă a sărutului, scoasă din context erotic și mutată în contextul expresivității venerației, și mai ales tema urmei ca efect magnificat al umblării: „steaua de subt călcîie".

În microtextul: „Umblăm pe cîmp fără popas / sub zodii prin tîrziul ceas" *(Umblăm pe cîmp fără popas)*, regiunea e multiplu determinată, ca relief: „pe cîmp", zonă astrală: „sub zodii" și timp: „tîrziul ceas". Determinantele acestea sînt ale spațiului tridimensional sofianic. Ca atare, reprezintă lumea omului cuprinsă între jos, și sus, pămînt și cer, conotat, desigur, cu înțelesul de destin. Verbul la prezent, după sentimentul nostru, prin determinarea „tîrziul ceas", conținînd prescripția unui anumit moment propice, e conotat ca ritual, reprezentînd o acțiune ciclică, repetitivă, care se desfășoară în timpul nopții. Este o acțiune simbolică, desigur. Toată poezia are ceva de ceremonial inițiatic, prin care protagoniștii se purifică de contingent („Hotare, veac, tărîm s-au șters"), își întăresc puterile interioare spre a primi revelația („Pierdem în noapte, rînd pe rînd, / tot ce sub noi era pămînt. / Și mergem iar în gînd, la pas. / Un cer deasupra ne-a rămas."), pentru ca final să constate imposibilitatea contactului cu absolutul: „Noroc înalt, pornit cu rost, / ne-ntîmpină de sus prin vînt, / să nu ne-ajungă-n văi nicicînd." Este firesc, în acest caz, că actul ritual de nocturnă peregrinare va fi indefinit reluat, ca o nouă tentativă de a cuceri înaltul sau, mai în spirit blagian spus, de a fi vrednic a-l primi în revărsarea sa de sus spre văi. De aici și determinarea acțiunii principale ca desfășurare continuă: „fără popas". Găsim aici un caz interesant în care prezentul extensibil dincolo și dincoace de enunț („fără popas") și prezentul care acoperă exact intervalul enunțului („prin tîrziul ceas", adică de la enunțarea actului: „Umblăm", pînă la constatarea eșecului: „Și cumpănim ce e, ce-a fost", cu sfîrșitul textului pe cuvîntul semnificativ „nicicînd") se află într-o corelație de suprapunere și tensiune. Faptul este sesizabil și în strofa a treia; „Vreo stea, cînd cade din tării, / fără să vrei, spre ea te ții, / și poala-ți potrivești, s-o prinzi. / Lucirea numai i-o cuprinzi." Trebuie reținută relația *a umbla — a cădea* ca fundal de destin ritualic.

Analizînd unele microtexte cu actant persoana a II-a, iubita, constatăm următoarele:

În microtextul: „Se revarsă în mine drumurile / toate pe cari ai umblat" *(Elegie)* drumul e asimilat apei; prin „se revarsă"

imaginea timpului e dinamizată la maximum. Se constată cu funcție regizorală contrastul între indicativul prezent și perfectul compus, logic cerut: „*se revarsă*“ vs „*ai umblat*“.

În microtextul: „Cînd în bătaia vîntului / mlădie umbli pe colnic, / pe-ntinderea pămîntului / mai e nevoie de vreun spic?“ *(Strofe de-a lungul anilor)* verbul *a umbla* se impune imaginației în cadrul unui relief spațial „mioritic“, accentuat prin prezentul extensiv. Structura de superioritate: iubita > spicul are drept criteriu determinantul „mlădie“ ca mod de execuție a mișcării, deci tot cu aluzie de ondulare mioritică. Este interesant că aceste conotații nu apar în celelalte microtexte ale verbului *a umbla*.

Frumusețea și grația mersului feminin sînt ridicate la rangul de ritual în *Pean pentru o tînără*: „Doar despoiată de orice veșmînt/ să umbli prin rariști de veac, / prin holdele coapte, prin crîng, la izvor.“

Precumpănitor supuse unor criterii axiologice ale frumosului și grațiosului, microtextele la persoana a II-a, iubita, se completează cu microtextul în care actant este persoana a VI-a feminin: „Îl aud fecioarele ce umblă cu frumseți desculțe / peste muguri.“ *(Din cer a venit un cîntec de lebădă)*. Aici, prezentul extensiv ca prezent de caracterizare a modului de execuție: „umblă cu frumseți desculțe“ implică o notă de feerie, discretă în sensul ipostazierii prin sugerarea plutirii „peste muguri“ la înălțimea lujerelor de floare. Caracterizarea cîmpului lui *a umbla* cu actant feminin, într-un sens deosebit de drumul eului poetic, prin estetizare și ipostazierea ca un fel de ridicare pe un piedestal, este regizoral semnificativă pentru punctul de vedere al emițătorului care contemplă admirativ alteritatea sa complementară.

Un alt microtext, cu actant persoana a III-a animal, impune imaginației o altă variantă de grație miniaturală a mișcării: „O vrabie umblă pe arătător.“ *(Drumuri)*. Actantul din lumea aeriană, nesugerînd în simbolica standard altceva decît ciripitul fără griji, își menține acest sens și la Lucian Blaga spre deosebire, de exemplu, de simbolica privighetoare.

Cu actant persoana a VI-a, vegetal, se impune atenției noastre un singur microtext, dar deosebit de intens în conotații: „Crini umblă pe-un drum / de căutări jucăușe / parcă-și duc în potire / viitoarea cenușă.“ *(Peisaj trecut)*.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia în ansamblu cuprinde o animare a unui peisaj aparte. Cunoscînd biografia poetului, e de-ajuns să privim o ilustrată cu palatul vienez Belvedere oglindit în apa bazinului ca să ne dăm seama că acesta a putut fi punctul de plecare al actului imaginativ-expresiv. Aceasta însă — trebuie subliniat — nu înseamnă şi că palatul Belvedere ar fi referentul poeziei, nici designatul ei, fiindcă reprezentarea sensibilă, plastică suscitată transfigurează datele obiectului „inspiraţiei", constituind un obiect imaginar: „Castelul e-acelaşi, / în aer şi-n apă." Rămîne, aşadar, întrebarea dacă nu cumva peisajul real se înscrie ca o conotaţie pe nivelul real al vreunui eventual simbol? Răspunsul e categoric: nu. În poezia blagiană nu există un cîmp de conotaţii al cuvîntului *castel*. Or, în concepţia noastră, reamintim, conotaţiile sînt efecte ale intra- şi intertextualităţii în sens lingvistic „citabil", firește, nu periferic, nu ascuns în cine ştie ce document obscur. Nu vom insista. Spunem doar că formula: imaginaţia naşte semnificaţia poate fi lărgită, pentru un număr de poezii, prin formula: contemplaţia naşte imaginaţia, imaginaţia naşte semnificaţia. Fenomenul e pertinent în microtextul citat.

Procesul de animare care stă la baza regiei acestei poezii constă într-o multiplă abolire a opoziţiilor de alteritate: întîi, abolirea opoziţiei între realitate şi reflectare, printr-o frază nominală, deci statică, în care se înlocuieşte logicul „altul" prin poeticul „acelaşi": „Castelul e-acelaşi, / în aer şi-n apă"; apoi abolirea opoziţiei trecut vs prezent, atunci vs acum, de data aceasta dinamic, începînd cu versurile: „trecutul pe poartă / copoii şi-i scapă". Verbul *a scăpa* revine în construcţia participială: „Scăpat dintr-o stemă / tăiată în poartă, / un uliu tîlcuieşte / rotire de soartă". În ambele cazuri *a scăpa* îşi potenţează sensul de eliberare, de evadare dintr-un statism care este cel al trecutului, dar şi al morţii şi al reprezentării plastice totodată. Se aboleşte deci şi opoziţia moarte vs viaţă. Această opoziţie are, însă, în microtextul: „Crini umblă pe-un drum / de căutări jucăuşe / parcă-şi duc în potire / viitoarea cenuşe" o complexitate sporită. Aici, în strofa a doua a poeziei, încadrată între cele două microtexte regizate de verbul *a scăpa*, se află centrul de iradiere. Imaginea crinilor ce umblă constituie „hieroglifa", mai bine zis emblema ceremonialului iniţiatic, al „adevăratei" morţi, ca rezultat nu al încremenirii, ci al arderii pînă la cenuşă.

Scanned with OKEN Scanner

O variantă a ritului inițiatic imaginat de Lucian Blaga se oferă analizei în microtextul final din *Poeții:*

Ei tac ca roua. Ca sămînța. Ca un dor,
Ca apele ei tac, ce umblă subt ogor,
și-apoi sub cîntecul privighetorilor
izvor se fac în rarişte, izvor sonor.

Conform sintagmaticii imaginarului se cere notat în primul rînd că termenii cu care poeții sînt echivalați prin comparație întru tăcere *(roua, sămînța, apele)*, se află situați în regiuni tot mai pronunțat conotate în sens chtonian, culminînd cu regiunea subpămînteană „subt ogor" în care se desfășoară actul de *a umbla* al apelor, înainte de a deveni *izvor sonor*, deci izbucnire a cîntecului din adîncimile tăcute. În felul acesta, în microtextul din *Poeții* se resuscită sensul de ceremonial activ și manifest în virtutea căruia actanții non-umani din cîmpul lui *a umbla* (aici, „apele") sînt figurări ale umanului, desigur nu ca simple alegorii, ci în sensul ipostazierii. *A umbla* se confirmă astfel ca verb al identității în alteritate. Îl putem deci numi și verb al identificării, datorită caracterului activ, procesual pe care l-am relevat de mai multe ori.

La trăsătura chthoniană se adaugă în microtextele respective și trăsăturile de „interior" opusă celei de „exterior" din contextele cîmpului *(Umblăm pe cîmp fără popas)* și drumului (*Peisaj trecut*). Precizarea „ogor" aduce în plus, cu trăsăturile de cultivat și vegetal, și conotația de fecunditate, mutînd spectrul spre miturile agrariene, totul asimilindu-se, prin contact cu textele teoretice de largă răspîndire și des citate, ca spațiu matricial, stare genetică. În sfîrșit, conotația de „matcă stilistică" dramatizează pe nivelul ideologic cîmpul semantic al lui *a umbla* prin racordarea cu conotațiile cultural-mitologice extratextuale: textul captează sensurile din texte diferite, poeticitatea constînd în tensiunea „inefabilă" a chiar acestui proces de captare. „Apele" se află așadar în „celălalt tărîm", tărîmul „abisal" în care „stilul" trece de la starea embrionară la cea de ființă constituită, determinat de un soi de cod genetic figurat în sistemul blagian sub denumirea de „categorii abisale". Fiind una din ultimele poezii, în ordinea apariției cel puțin, strofa constituie și o decodare tardivă dar cu efect puternic de *feed-back*, dînd cheia verbului *a umbla* ca verb al creației în stare foetală, deci de frămîntare, de căutare creatoare,

Scanned with OKEN Scanner

dovadă cele două versuri de încheiere ale poemului, care arată finalitatea umblării: transformarea în izvor, izbucnirea din adînc la suprafață: personanța, percum s-a arătat și la secvența lui *a cînta*. Tăcerea blagiană — despre care unii exegeți vorbesc atît de mult — nu este, la urma urmei, precum se vede, decît o etapă spre limbajul poetic, spre „cîntec".

Am citat strofa în întregime, fiindcă din compararea versurilor „Ei tac ca roua. Ca sămînța. Ca un dor" și „Ca apele ei tac ce umblă subt ogor", se ivește întrebarea: de ce poetul a simțit nevoia de a repeta predicatul „tac", o dată regizînd echivalarea poeții ≈ roua / sămînța / dorul, apoi din nou poeții ≈ apele,aici adăugîndu-se verbul *a umbla?* Prin această trecere din contextul verbului *a tăcea* în acela al verbului *a umbla* se actualizează conotația chthoniană dar totodată se pune în relief și conotația de căutare zbuciumată. Roua, sămînța din primul vers au ceva static, dorul mediază spre neliniște; apele însă au ceva dramatic, ele umblă sub pămînt, căutînd să izbucnească sub formă de izvor; de aceea și modul de a tăcea al apelor subterane este altul decît modul de a tăcea al seminței: repetarea predicatului nu are numai rolul unei intensificări, ci și al unui spor de semnificație. Verbul *a umbla* se vădește tot mai mult a fi centrul unui cîmp semantic de conotații. La cele amintite mai sus se adaugă, pe nivelul real al semnului, și mărturiile poetului despre modul său de a scrie, umblînd; despre plăcerea și necesitatea lăuntrică a peripatetismului. *A tăcea* nu este nimic fără *a umbla*, ele sînt organic legate, constituind o etapă a genezei cîntecului, „geneza metaforei", dacă vreți, o practică, un ritual, o gestică a procesului de creație. Verbul *a umbla* este astfel deplasat în final din zona depresiv metafizică a începuturilor spre limpezimile poeticului și poetologicului, prin care metafizicul nu se neagă, nu se „șterge" ci este metamorfozat, prin *feed-back*, în „figură" a poeticului.

A umbla devine astfel, în idiostilul blagian, verb metonimic al vieții creative.

a cădea

O situație cu totul aparte: verbul *a cădea* este în mod sistematic exclus din contextul persoanei și chiar al umanului în genere. Excepțiile — extrem de puține la număr — conțin expresii: „întîiul om / căzu cu fața-n pulberea pămîntului" *(Lacrimile)*. Un microtext în care actantul uman e negat în favoarea celui

non-uman, cu atît mai interesant cu cît verbul e utilizat ca metaforă lingvistică pentru *a muri:* „Odată cu zorile / cădea-vor întîi nu oameni, ci florile" *(1917).* Cu actant sinecdocă a persoanei umane, cel mai adesea verbul are unul din sensurile sale secundare sau figurate chiar în limbă: „Pier lumini şi piere laur, / cade frunte, cade drum" *(Tusculum).*

Marea majoritate a designatelor care actează prin cădere sînt caracterizate în idiostilul blagian prin greutatea lor specifică mică, ceea ce, indirect, conotează nivelul imaginar al verbului prin încetineală: se sugerează o cădere lină, domoală. Un alt fapt deosebit de important este că multe dintre subiectele verbului sînt simboluri de bază ale noosferei blagiene: lacrima, steaua, sîngele etc. Deşi relaţia între act şi actant este aproape totdeauna aşa-zicînd firească, non-tropologică, după cum vom vedea foarte des procesul căderii este integrat unor structuri mai ample din care fac parte şi sintagme metaforice, cel mai frecvent ca metafore complementare.

Un fapt deosebit de interesant: în multe microtexte din cele mai pregnante, persoana apare ca receptor al actantului angrenat în procesul de cădere. În felul acesta, cosmosul este conotat ca emiţător şi omul ca receptor, căderea indicînd un act de comunicare, de dăruire: „inima (...) îmi cîntă, / că lutul ei a fost odată un potir de lotus, / în care a căzut o lacrimă curată ca lumina..." *(Inima).* Dată fiind această configuraţie, se întîmplă în unele cazuri ca şi cum verbul *a cădea* s-ar constitui în structură de incidenţă pe sine însuşi. Bunăoară, dacă admitem că în microtextul: „Stea alb-a căzut în grădină (...) căzu din a veacului casă" *(Cerească atingere)* opoziţia între perfectul compus şi perfectul simplu este de natură aspectuală, conform opoziţiei originare: perfectiv vs aoristic, situaţia se vădeşte neobişnuită, deoarece una şi aceeaşi acţiune nu poate fi în acelaşi timp şi perfectivă şi aoristică. Doar dacă se schimbă punctul de vedere! Şi tocmai aceasta se întîmplă aici. Dar să recitim poezia în întregime:

Ce arătare! Ah ce lumină!
Stea alb-a căzut în grădină,

necăutată, neaşteptată: noroc,
săgeată, floare şi foc.

Scanned with OKEN Scanner

În iarbă înaltă, în mare mătasă
căzu din a veacului casă.

S-a-ntors ah în lume o stea.
Mi-s mînile arse de ea.

Microtextul final cu structura de pasiv arată fără nici un dubiu actul de cădere al stelei ca efect în prezent (mînile îmi sînt arse acum). După cum arătam în capitolul *Nivelele timpului* (p. 86), „dacă perfectul compus pune accentul pe împlinirea faptului și pe fapt, dimpotrivă perfectul simplu așază accentul pe eveniment, pe act". Așadar, perfectul compus din primul distih este corelat cu prezentul pasiv ca rezultat, ca împlinire a faptului în distihul final. Dar distihul al treilea, cu verbul la perfectul simplu: „În iarbă înaltă, în mare mătasă / căzu din a veacului casă", profilează o *histoire* pe un *discours*. Așadar, înregistrăm totodată în opoziția semnalată și opoziția iconic-metaforic vs narativ-mitic. Altfel zis, poezia cuprinde în sine chiar momentul poetologic al trecerii de la funcția iconică sau / și expresivă a stelei ce cade la cea simbolic-expresivă, prin faptul că regiunea de sosire este trupul uman, și anume mîinile, organe ale primirii. Dealtfel, datorită efectului de *feed-back*, gestul de întindere a mîinilor spre a primi steaua ce cade este lesne de imaginat, întrucît absența sa din planul iconic este suplinită prin descrierea sa vie în alte poezii, de pildă în *Cetate în noapte*: „După steaua care-n beznă cade, / din ferestre albe mîni se-ntind." Aici, mîinile sînt prezentate explicit ca zonă de sosire — dorită — a stelei; gestul de așteptare și dor al mîinilor ce se întind în noapte confirmă actul de recepție/primire ca fiind complementar actului de emitere/dăruire, simbolizat prin verbul *a cădea*. Cuplul de actanți, omul și absolutul, este pregnant conturat, iar actele lor, exprimate prin verbele *a se întinde* și *a cădea*, imperfectate ca acțiuni în curs de desfășurare la prezentul extensibil, se constituie într-un veritabil mit blagian.

Structura e variată și îmbogățită în *Umblăm pe cîmp fără popas*: „Vreo stea, cînd cade din tării, / fără să vrei, spre ea te ții, / și poala-ți potrivești, s-o prinzi. / Lucirea numai i-o cuprinzi." Opoziția dor/frustrație vs dăruire e vădită prin afirmarea neputinței omului de a se constitui ca receptacol al stelei ce coboară spre lumea lui din regiunea ei cerească. Este procesul neîmplinit

Scanned with OKEN Scanner

al tentației de a aboli opoziția de alteritate *aici* vs *acolo* (superior). Sau, precum rezultă din cele spuse pînă aici, dacă emiterea este și dăruire iar steaua, mesager sau poate parte a absolutului („diferențială divină") ce se dă în concretitudinea sa ființei umane, aceasta însă nu este capabilă să o cuprindă în esența sa, ci doar s-o recepteze în aparența sa ca „lucire".

Profunzimea gnoseologică a celor de mai sus reiese cu atît mai clar dacă, în opoziție, ne oprim asupra unui microtext blagian, ținînd tot de verbul *a cădea*, în care întîlnim ecuația: unitate de timp = picur: „Din strașina curat-a veșniciei / cad clipele ca picurii de ploaie" *(Dar munții — unde-s?)*. Atît regiunea de proveniență: „strașina curat-a veșniciei", metaforic construită, cît și asociația clipă-picur de ploaie au un caracter iconic foarte concret. Imaginea este însă infinit mai dinamică: Veșnicia se opune clipei ca întregul părții, ca ploaia, picăturii de ploaie. Regiunea de sosire nu este numită, dar protagonistul este pe poziție de recepție auditivă: „Ascult..." Microtextul e prag liric și refren. Receptorul e incitat, direct, la reflecție neliniștită.

Actantul corpuscular lichid ca metaforă a stării sufletești de împlinire care pare a veni din altă parte, de sus, în cădere apare în una din cele mai reprezentative poezii blagiene, *Stalactita*: „Lin, / lin, / lin — picuri de lumină / și stropi de pace — cad necontenit / din cer / și împietresc — în mine." Regiunea de proveniență este „cerul". Dar în această poezie, din punct de vedere al regiei, și altceva e demn de notat: Întreaga poezie este alcătuită din două fraze ample. Prima, centrată pe predicatul *stau*, are un caracter static; totul aici este „încremenit": cerul este asimilat cu bolta unei grote uriașe iar eul, „ascet de piatră", cu o stalactită. În fraza a doua, prin termenii „picuri" și „stropi" și verbul *a cădea*, atmosfera este dinamizată printr-o ritmică lentă, specifică lui Lucian Blaga. Dar, prin efectul final de împietrire, revine situația metaforică prezentată în prima parte. Altfel spus, predicatul „împietresc", plasat în punctul de fugă al poeziei, ca sinonim *sui generis* al verbului *a încremeni* ce regizează lăuntric prima jumătate a poeziei, redefinește în sens pasiv situația insului peste care coboară (= *cade*) harul luminii. Mai departe, notăm: prezentul continuu, pe spațiul cronologic al enunțului și nu dincolo. Deci e vorba de o situație privilegiată, de o stare sărbătorească. De subliniat, însă, mai ales bogăția de procedee de imperfectare a acțiunii verbului, procedee care

Scanned with OKEN Scanner

contribuie la atragerea atenţiei asupra desfăşurării unei acţiuni puse aşa-zicînd în ralenti, fapt care pe plan expresiv redă sentimentul încetinelii totdeauna însoţit la Lucian Blaga de sentimentul plăcerii, poate chiar al desfătării. Grafic, printre procedeele de imperfectare se remarcă în primul rînd degajarea cuvîntului „lin" repetat, şi dispunerea sa pe o verticală; aceasta, mai ales în ediţia princeps, desenează pregnant traiectoria verticală lungă a picurilor ce cad; mai departe, grafemul „—", desenează pe orizontală prelungirea în timp a verbelor *a cădea* şi *a împietri* care, evident, prelungesc şi ideea de „lin", transformînd un verb prin excelenţă momentan punctual, cum este *a cădea*, într-un verb simili-durativ, reprezentabil — şi practic chiar reprezentat — în mod liniar. În sfîrşit, notăm poziţia de receptor a protagonistului şi mai ales efectul căderii asupra receptorului, care nu e imaginat ca simplă suprafaţă, ci recipient. Forma de recipient e clar sugerată grafic în ediţia princeps, prin paralela quasi-axială între verbul de deplasare *a cădea* şi eventivul *a împietri*, fapt prin care se denumeşte transformarea şi a actantului ce cade şi a protagonistului ce recepţionează.

În *Tăgăduiri* ne întîmpină microtextul: „Grele din înălţimi cad ciocîrlii / ca lacrimi sunătoare ale dumnezeirii peste ogor." Structura comparativă: ciocîrlii ≈ lacrimi este ca atare neobişnuită, nu face parte din limbajul poetic standard şi nici nu se bazează pe el. Pe plan iconic, între designaţii ciocîrlie şi lacrimă nu se poate stabili nici o trăsătură comună, dacă punem în paralelă trăsăturile semice ale celor două cuvinte. Altfel zis, distanţa semantică între cei doi termeni este foarte mare. Oare şi distanţa semiotică? Psihocritica, inclusiv Charles Mauron, face abstracţie în analizele sale de un factor important şi care ar explica multe: limbajul popular, cu sistemul său străvechi şi quasi-universal de metaforizare a fenomenelor vieţii erotice. Oricine ştie astfel ce semnifică pasărea în acest limbaj, şi de asemenea lacrima. Interesant este că şi în acest caz asocierile nu sînt simple, ci de natură metonimică. A fost Lucian Blaga conştient de aceste fapte? Poetul nu calculează dinainte asemenea raporturi. Dar Lucian Blaga era impregnat de cultură populară, trăise la ţară şi astfel spontaneitatea creatoare putea, în momente fericite, recupera semiotica populară, care dealtfel stă şi la baza marilor mituri ale omenirii. Zona de pornire cu trăsătura „ceresc" — caracteristica cea mai generală cel puţin la actanţii discutaţi pînă acum — e mani-

Scanned with OKEN Scanner

festă sub forma metonimică curentă în limbajul poetic standard: „înălțimi", prin care accentul se pune pe distanța între *acolo* și *aici*, pe traiectoria verticală, trăsătură specifică zborului ciocîrliei. Totodată, prin intermediul termenului „lacrima", aluzia la ochi, deci la trupul uman este implicată în text. Regiunea de sosire: „ogor" conține îmbinarea de: relief + cultivat, cu un accent sporit pe fecunditate și pe mediu țărănesc, deci în care aluzia la marile mituri agrariene e vie. În orice caz, ogorul ca regiune receptoare a ciocîrliilor-lacrimi întărește interpretarea semiotică oferită mai sus.

Mai rămîne să notăm cei doi termeni care arată felul cum se desfășoară acțiunea designată de verb: „sunătoare" și „grele". Termenul „sunător" intră în relație cu întreaga terminologie a expresivității printr-un limbaj altul decît limba naturală pragmatic-logică, de exemplu cu sintagma „izvor sonor" din *Poeții*. Folosit ca prag liric al strofei, termenul „grele" este pus în relief și prin dislocarea sa ca determinant pe lîngă determinatul „ciocîrlii".

O categorie specială de actanți se poate defini ca „pulbere", deci element în care trăsătura corpuscular se combină cu cea de nenumărabil. Subgrupele principale sînt: pulbere minerală și pulbere vegetală.

Intermediar între categoria de actanți *pulbere minerală — cîmpul arderii* și categoria actanților corpusculari lichizi, analizată în cele precedente, putem considera „cenușa", metaforă pentru „zăpadă", decodată încă din prima strofă a poeziei *Anno Domini* prin verbul *a ninge*, la care în versul final se adaugă *a fulgui* ca gerunziu circumstanțial: „Cenușa îngerilor arși în ceruri / ne cade fulguind, pe umeri și pe case." Ponderea metaforizatoare se află evident pe grupa nominală axată pe verbul *a arde*. Coincizînd cu un vers, ea cuprinde una din acele mici legende etiologice care sînt specialitatea lui Lucian Blaga. Faptul că în centru stă tot un verb, fie chiar la participiu trecut transformat în adjectiv. se cere subliniat. Regiunea de proveniență este manifest celestă, Zona de sosire are o triplă determinare în text: trupul uman, obiectul construit-locuit și mai ales pronumele „ne", prin care enunțătorul nu numai că se înscrie în spațiul de sosire dar și-l și asumă, transformîndu-l din suprafață pasivă în receptor, dativul conotînd prepoziționalul în sensul relației de donație-primire.

Scanned with OKEN Scanner

A doua categorie de actanți: *pulbere vegetală* este activ prezentată într-o seamă de microtexte, dintre care se impune atenției îndeosebi următorul: „Polenul căzut în potire / ca un jar îl îndură / toate florile, în dulci suferinți / peste măsură / și peste fire“ *(Bunăvestire pentru floarea mărului)*. Zona de pornire, în versurile anterioare: aerul este în preajma florii asemenea unui „nor“ saturat de „pulberi de aur“. Calificările polenului ca „aur“ și „jar“ duc evident la simbolica erotică sacralizată. Zona de sosire: potirul, completează simbolic aceeași imagistică ritual-sacrală. Modul de desfășurare a ceremonialului îl indică participiul „căzut“. Așadar, actul de cădere este privit perfectiv ca rezultat, participiul nefiind adjectivizat. Accentul este pe efect, adică voluptate, bogat calificată într-o terminologie care continuă pe cea eminesciană a voluptății dureros de dulci, în structuri lingvistice proprii și cu o altă intonație, dar mai ales cu mutarea accentului conotativ de pe masochismul eminescian pe tremendumul în fața sacralității erosului.

Oarecum în paralelă cu microtextul de mai sus, ni se oferă din poeziile tîrzii următoarele versuri din *Risipei se dedă florarul*: „Polenul cade peste noi, / în preajmă galbene troiene / alcătuiește-n aur fin. / Pe umeri cade-ne și-n gene. // Ne cade-n gură cînd vorbim, / și-n ochi, cînd nu găsim cuvîntul. / Și nu știm ce păreri de rău / ne tulbură, pieziș, avîntul.“ Drept regiune de proveniență ne-a fost marcată, în strofa premergătoare, lumea vegetală: alun, plop; regiunea de sosire este perechea: noi = eu + tu și zona din preajma ei: solul și nu potirul florilor corespunzătoare. Cu privire la sol trebuie notat caracterul hiperbolizant al imaginii troienelor de aur alcătuite de polenul risipit de florar, ca subliniere a anvergurii acestei risipe. Dar, mai interesant, polenul cade în anumite momente determinate precis: „în gură cînd vorbim“ și „în ochi cînd nu găsim cuvîntul“, deci tocmai cînd împiedică precizarea emoției în cuvînt și chiar în graiul privirii, fapt subtil sugerat de versul al doilea. Efectul este complex. Exprimată este, în primul rînd, melancolia, respectiv regretul în fața risipei la care se dedă primăvara, dar intonația, ritmul, structurile, stilul cu un cuvînt, sugerează indeniabil dulceața respectiv suavitatea momentului. Și mai departe, efectul este dedublat în două imagini ale viitorului: viitorul ca recuperare a prezentului: „Ne-om aminti cîndva...“, și viitorul ca eșec acolo unde — în natură — nu există conștiința care să dea o șansă de supraviețuire

Scanned with OKEN Scanner

dincolo de ciclul risipirii vremii: „Visînd, întrezărim prin doruri —/ latente-n pulberi aurii — / păduri ce ar putea să fie, / şi niciodată nu vor fi."

Microtextul următor pare o inversare a celui din *Risipei se dedă florarul:* „Sec şi sterp, oricum ar fi, îşi are / şi oraşul rodnicia lui. / Din seminţe ce-au căzut pe piatră / în pieţe au crescut statui." *(Cetate în noapte).* Neşansa seminţei căzute pe piatră (risipite) este „corectată" prin structura mitizantă ca rodire *sui generis.* Asocierea categoriei organice „seminţe", purtînd trăsătura semică: vegetal (viu, natural) cu categoria anorganică „statui", avînd trăsătura: construit (non-viu, înfăptuit de om) face posibilă imaginea poetică. Perfectul compus al verbului *a cădea* subliniază caracterul de legendă etiologică aparte al acestei strofe. Structura profundă a imaginii se bazează pe echivalenţa creaţie-procreaţie. Strofa — ca strofă finală — conclude. Poezie din creaţia ultimei maturităţi, *Cetate în noapte* se înscrie la loc de frunte în creaţia blagiană printre acele poezii, în care oraşul nu este privit ca mediu al perdiţiei. Imaginea seminţei din care se nasc statui se află în opoziţie de alteritate cu strofa stelei „care-n beznă cade" şi pe care mîinile n-o pot cuprinde. Se remarcă în cele două strofe opoziţia aspectuală a verbului: imperfectiv (prezent imperfectivat) vs perfectiv (perfect compus rezultativ în prezent), respectiv ambele în opoziţie de alteritate complementară cu structura opoziţională: *stau* vs *curg.*

Am văzut că trei microtexte ale verbului *a cădea* cu actant pulbere vegetală germinativă reprezintă trei moduri diferite ale fecundării: împlinire, rodire (polen — potir — rod), neîmplinire, risipă (polen — pămînt — trup — non-rod), împlinire deviată, prin transformare mitică (sămînţă — piatră — statuie), primele două fiind metaforic-descriptive, al treilea mitic-legendar. În toate trei, relaţia de bază este exprimată prin verbul *a cădea* care, deci, este o metaforă a actului de fecundare. Evident, prin *feed-back*, şi microtextele stelei primesc conotanta simbolică de fecundare a omului de către absolut, cu cele trei posibilităţi: împlinire (mînile arse), neîmplinire (mîinile ce se întind), împlinire deviată (lucirea numai o cuprinzi). Lumea omului pe care eul poetic şi-o asumă şi pe care o simbolizează este metaforizată ca un potir deschis spre absolut, fapt de regie care la Lucian Blaga se leagă şi de categoria sofianicului şi de trăsătura feminină asumată de eul poetic.

Scanned with OKEN Scanner

Microtextul cu actant vegetal al lui *a cădea:* „O rază / ce vine goană din apus / şi-adună aripile şi se lasă tremurînd / pe-o frunză: / dar prea e grea povara — / şi frunza cade." *(Amurg de toamnă)* a mai fost analizat de noi în raport cu alte valenţe regizorale. Efectul este angoasant, şi anume prin faptul că stîrneşte o analogie: „O, sufletul! / Să mi-l ascund mai bine-n piept / şi mai adînc / să nu-l ajungă nici o rază de lumină: / s-ar prăbuşi", cu echivalenţa actanţilor vegetal ≈ uman, persoana a III-a ≈ persoana I, cosmos ≈ ins: frunză ≈ suflet (al meu). Raportul predicatelor *a cădea* ≈ *a se prăbuşi* este de intensificare, al doilea fiind oarecum emfaticul primului, dar ele diferă şi prin real vs ireal, ipotetic, prezent indicativ vs condiţional. Factorul comun este raza care constituie cauza căderii.

Complexitatea psihologică a trăirilor din care se alimentează aceste microtexte se ghiceşte şi din varianta: „Între frunza ce cade / şi ramura goală / moartea se circumscrie / c-un gest de extatică boală. / Un joc îngînînd cu lemnoasele membre / sună tîrziul, nebunul, caldul septembre." *(Zi de septembre*, creaţie a marii maturităţi.) Putem deci descifra în creaţia lirică blagiană „tema" de o continuă actualitate, cu personanţe polarizatoare ale creaţiei, uneori la distanţă de ani şi ani.

Cu privire la verbul *a cădea* cu actanţi din lumea vegetală se pot cita în completare şi alte microtexte cu tematică înrudită ca, de pildă: „Paşii mei răsună în umbră, / parc-ar fi nişte roade putrede / ce cad dintr-un pom nevăzut." *(Heraclit lîngă lac)*. De reţinut, în primul rînd, că fructele sînt calificate disforic ca „putrede", deci se află în faza cînd viaţa, ca realizare plenară (copt), a trecut dincolo de limita între împlinire şi pieire; dincolo, deci, de culmea curbei de dezvoltare, fapt întărit şi de versul final al strofei: „O, cum a răguşit de bătrîneţe glasul izvorului ". Atrage atenţia şi structura comparativă „parc-ar fi nişte roade putrede", cu completarea: simbolicul „pom nevăzut" din care ele cad. Aşadar, fructele ce cad nu sînt date drept ipotetic reale, ci drept pur imaginare. Analogia „pas ce răsună" ≈ „fruct ce cade", ca analogie uman ≈ vegetal pe bază iconic auditivă şi semnificativ simbolică, deschide calea gîndului spre îndoială: „Orice ridicare a mîinii / nu e decît o îndoială mai mult", ca oscilaţie dramatică între căutarea de sine: „Sprijinit de butuci îmi ghicesc soarta / din palma unei frunze tomnatice" şi destrămarea propriei imagini oglindite, ca pierdere de sine: „Spini

Scanned with OKEN Scanner

azvîrl de pe țărm în lac, / cu ei în cercuri mă desfac." Domină în *Heraclit lîngă lac* o stare depresivă, rezultat al trăirii timpului ca o povară, ca o prea repede trecere; de unde și întrebarea: „Vreme, cînd vrei să iei drumul cel mai scurt, / pe unde apuci?"

Tot în grupa *fruct* cu valențe simbolice trebuie să plasăm și microtextul din poeziile tîrzii: „Mirajul unui dulce fruct / îmbracă-un sîmbure amar, / ca să ne cadă într-o zi / neașteptat în palme — dar." *(Solstițiul grădinilor)*. Aici și gramatical scopul existenței fructului este actul căderii, prin care el devine „dar", deci se întăresc sensurile metaforizante, simbolice ale verbului *a cădea* ca: împlinire de sine, trecerea dintr-o stare și regiune existențială în alta prin desprindere a stelei de cerul ei, a fructului de planta sa, a clipei de veșnicie, a lacrimei de ochiul ei —, ceea ce, într-un fel, este totdeauna și o formă de pieire, precum se arată limpede în finalul poeziei: „Ne pierdem ca să ne-mplinim." Transformarea din „miraj" în „dar" — diferența ar fi deci între nuanța profetică a viitorului și cea intențional-finalizată în prezent — se înscrie fenomenului ciclic al naturii (vieții) și nu este posibil fără acel „Stirb und werde " goethean, asimilat în strofa finală de Lucian Blaga: „Ne pierdem ca să ne-mplinim."

Grupa actanților cu trăsătura animal (viețuitoare) se caracterizează prin anumite particularități. În primul rînd, sensul verbului *a cădea* este în genere, chiar dacă uneori indirect, de pieire. În al doilea rînd, acțiunea de cădere este în majoritatea cazurilor, dacă nu chiar totdeauna, ipotetică. Iată primul microtext: „Se tot zbate îndrăzneț ul / și s-azvîrle. / Și mi-e teamă / c-o să cadă — visătorul." *(Visătorul)*. Viitorul aici, legat de sintagma „mi-e teamă", este un viitor ipotetic. El se remarcă și prin forma sa populară, vorbită, exprimînd simpatia și solidarizarea enunțătorului cu soarta paianjenului prea temerar și visător. Zona de situare este drumul spre cer în încercarea viețuitoarei de a-și depăși condiția. Aflîndu-se „în aer" și visînd că „raza lunii-i fir de-al lui și / cearc-acum să se urce / pînă-n ceruri, sus, pe-o rază" căderea apare ca pericol legat de dorința spre irealitate. Teama de cădere este cu dublu sens, ea se referă atît la planul oniric — ni-l putem închipui căzînd de pe raza lunii în drum spre cer — cît și la planul real, la faptul că, zbătîndu-se în plasa-i din pricina acestui vis care-l zbuciumă, va cădea.

Scanned with OKEN Scanner

O structură de adîncime şi motivic asemănătoare găsim în poezia *Destin*, legată tot de raza de lună ca un fel de instrument al cuceririi înălţimii şi tot în structură ipotetică:

> Cocori s-au pornit spre clime de flăcări
> în ţipăt de-abia auzit peste ţară.
> Vîslesc prin înalturi, traşi parcă-n ţeapă
> Pe-o rază lunară.
> Mîne-or ajunge la vaduri. Peste tenebre
> trei zile pluti-vor dormind, să nu cadă.
> Fulger monosilabic i-arată în noapte
> sus, peste mări biruind în baladă.

Subjonctivul negat arată o ipoteză preîntîmpinată: „să nu cadă". Ceea ce în precedentul microtext (din *Visătorul)* era cauza căderii acum este remediul: somnul. În ambele însă căderea, evitată, este privită disforic. Situaţia este deci cu totul diferită faţă de celelalte grupe discutate mai înainte, în care verbul *a cădea* era conotat axiologic pozitiv, chiar dacă uneori pentru receptor, şi numai pentru receptor, angoasant. Între nivelul afectiv şi nivelul axiologic, prin urmare, pot să existe discordanţe. Dar acest fapt este legat şi de aceea că, în idiostilul blagian, vieţuitoarele sînt intim mai apropiate de om decît fenomenele de natură cosmică şi vegetală iar notele semantice şi semiotice se schimbă în mod corespunzător. Dealtfel, noi am şi înşirat grupele de actanţi în ordinea respectivă. Adăugăm că negativitatea actului de cădere cu actant animal se explică simbolic-poetic şi prin faptul că ele nu cad pentru altul; căderea lor nu semnifică găsirea unui receptor, iar comunicarea, dăruire-primire.

Structura sintactic-semantică se repetă în *Şovăirile roiului*, îmbogăţită cu tema arderii prin deplasarea din cîmpul lunii în cel al soarelui: „Sau poate-o spaimă le reţine, să nu cadă / incinerate de întîia auroră."

Un loc aparte îl ocupă microtextul următor cu actant semnal verbal: „cum cade la capăt de vrajă — aminul" *(Monolog)*. Se repetă aidoma şi cu aceleaşi efecte structura de la *a veni:* „Şi vine toamna iar / ca dup-un psalm aminul" *(Cîntec în doi)*. Faptul deschide evident şi o punte între cîmpurile semantice ale celor două verbe, care se asociază şi prin faptul că ambele sînt, regizoral, verbe ale alterităţii în mişcare de apropiere de identitate. Pentru structura imagistică a microtextului importantă ni se

pare paralela cu versul anterior: „În palma ta rodul cădea-va deplinul", cu același verb la viitor. Asemenea paralele aduc o intensificare a puterii de expresie a verbului, fiindcă prin repetiție se realizează într-un fel „spiritul" său în sensul hegelian al cuvîntului, întru descifrarea căruia se cere totdeauna un plus de reflexie. Și de fapt, în poem, versurile următoare și redau rodul reflexiei: „Izvoarele toate și focul, trabanții, / îi poartă deasupra, în mînă, înaltul."

Ca semnificație filosofică, microtextul citat din *Monolog* formează în idiostilul blagian trecerea între microtextele cu actanți non-umani și actanți legați nemijlocit de ființa umană. Iată, în continuare, cîteva microtexte cu actanți aparținînd sferei „sufletul". Astfel, microtextul: „Izbînzile cui n-au căzut?" *(Lîngă cetate)* pecetluiește ideea „aheronticului val", atît de dragă lui Lucian Blaga spre sfîrșitul primei maturizări a idiostilului său. Disforic conotat aci, verbul *a cădea* revine, după un timp, într-un text al împlinirii, purtînd conotații similare cu rodul, euforic prețuit: „Cînd împlinirile ne cad / subt galaxia ca de fum / și prin miresmele de brad — / mai e nevoie de vreun drum?" *(Strofe de-a lungul anilor)*.

Un loc aparte îl ocupă cele două microtexte cu actantul „suflet": „Sufletul îmi cade în adînc / alunecînd ca un inel / dintr-un deget slăbit de boală" *(Un om s-apleacă peste margine)*. Imaginea pare a arăta desprinderea sufletului de personalitatea integrală, întrucîtva asemănător cu clipa care se desprinde din veșnicie și frunza din plantă. Sentimentul depresiv este manifest și insistent subliniat mai departe, în poezia din care face parte microtextul, pînă la finalul cu tripla resemnare: „Apă bate-ntr-un țărm. / Altceva nimic, nimic, / nimic." Dar pe de altă parte, prin *feed-back* mai ales, momentul din microtextul citat este sugerat ca avînd o deosebită valoare, datorită prezenței a doi termeni simbolici importanți: „adînc" și „boală", ambii făcînd parte din aria creației. Am putea denumi complexul psihic exprimat: depresiv-creativ / constructiv; ceea ce se „construiește" este „poezia", deci poezia în genere, căci, în concepția poetului, „o boală învinsă este orice carte". Și nu există azi cunoscător mediu al poeziei române, care în clipa cînd întîlnește cuvîntul „boală" în poezia lui Lucian Blaga, să nu citeze, conștient sau subconștient, versul acesta, prin care boala apare ca șansa unei cărți. Structura microtextului ne arată deci că sintagma comparativă are rolul

Scanned with OKEN Scanner

unui complement de mod, referindu-se sintactic la felul lin în care se desfăşoară acţiunea lui *a cădea*: „alunecînd". Întrucît însă există două verbe distincte: *a cădea* şi *a aluneca* nu putem asimila actanţii „suflet" şi „inel" într-o relaţie de echivalenţă, aşa cum s-a făcut, de exemplu, cu „ciocîrlia" şi „lacrima" sau „soarele" şi „lacrima". Ceea ce mai trebuie remarcat este că prin tendinţa instinctivă, din motive ce ţin de adîncurile indescifrabile ale creativităţii, de a evita expresia cu persoana I a verbului *a cădea*, verbul este aşa-zicînd selectat şi menit persoanei a III-a precumpănitor non-umane, deci alterităţii celei mai puternic conturate: eu vs altul, altceva, iar cînd poetul totuşi vorbeşte despre sine într-un act de cădere, de desprindere de sine cu sens de adîncire, se ipostaziază aşa-zicînd prin „suflet". Procedeul e şi mai izbitor în *Poveste*: „Şi-acum, cînd sufletele noastre vor / în braţe, unul altuia, să-şi cadă, / inelul, cu clipitul lucitor, / în deget ţi-l întorc, să nu mai vadă". La distanţă de sute de pagini (căci distanţa în creaţia blagiană pentru noi, nu poate fi măsurată decît în pagini, nu în ani) structura: sufletul care cade atrage după sine, cu funcţii şi sensuri diferite, dar în chip aşa-zicînd fatal, termenul „inel" şi — nu atît de firesc cum ar putea să pară — termenul „deget". Caracterul spontan, subconştient al conotărilor ce rezultă de aici dau autenticitate şi densitate întregului cîmp semantic al verbului *a cădea*.

Trecînd mai departe, la actanţii „trup" şi „umbră", credem nimerit să ne oprim în primul rînd lîngă microtextul: „Trupul meu cade la picioarele tale / greu ca o pasăre moartă" *(Scrisoare)*. De notat că el apare drept concluzie la unul din cele mai depresive poeme din volumul *În marea trecere*. Pragul confesiv: „Nu ţi-aş scrie poate nici acum", reminiscenţa din tăgada Sfîntului Petru: „Doamne, Doamne, de cine m-am lepădat?", autoportretul în sensul îmbătrînirii înainte de vreme, în sfîrşit mărturisirea dezorientării totale în viaţă fac din această pagină fragmentul cel mai dramatic din creaţia blagiană. Din punctul de vedere al regiei, de remarcat este, credem, că actantul care cade: poetul şi receptorul spre care se cade: mama sînt în relaţia personală de eu-tu (persoana I — persoana a II-a). Expresia anxietăţii şi actul căderii, înfăţişat în strofa finală concluzivă de două versuri — contrastînd cu celelalte de cîte patru şi opt versuri ca o *coda* — în acelaşi timp, prăbuşire şi prosternare sub povara întrebărilor fără răspuns, se produc ca sub o greutate asemănătoare întrucîtva razei de lumină

Scanned with OKEN Scanner

din microtextul din *Amurg de toamnă*. Cu alte cuvinte, criza existențială, greutatea de a fi în lume fără rost precis, provoacă prăbușirea. Și este în orice caz unul din puținele microtexte blagiene în care actul de cădere este activat de un sentiment pur depresiv imanent actantului-enunțător, pe cînd la ceilalți predomina funcția semnificativă, cu atît mai simbolizatoare și mai non-afectiv-expresivă cu cît actantul e mai îndepărtat de persoana umană (de „eu") și mai apt astfel să devină emblema absolutului.

A doua ocurență a actantului „trup" apare sub forma „frunte" în strofa ultimă a poeziei *Tusculum:* „Pier lumini și piere laur, / cade frunte, cade drum" exprimînd pieirea, în propoziții simple, fără nici un determinant, ceea ce dă cu atît mai mult relief versurilor finale: „Amintirile de aur — / numai ele ard sub scrum."

Asemănător, o propoziție ca aceea cu care se încheie poezia *Vrajă și blestem* ar putea tot atît de bine figura în limbajul standard: „Umbra mea cade pe zid". Aparent anodină, în contextul poeziei această propoziție pare cel mai straniu moment din toată mulțimea de acte vrăjitorești, poate și fiindcă prin ea prezența enunțătorului cîștigă ceva fizic. Apoi fiindcă, în contrast cu acțiunile iterative, ritmice, sugerate ca repetîndu-se indefinit în aceeași cadență diabolică: „Lopeți se-nalță și s-apleacă", „găleți coboară și ridică", „uși se-nchid, uși se deschid", în locul unei umbre care ar trebui și ea să apară și să dispară tot intermitent pe zid, apariția ei este redusă la o singură mișcare. Verbul *a cădea* cîștigă în felul acesta o nuanță de stare (așa cum *a ieși* poate fi verb de stare, pozițional) [1]; acțiunea se sugerează într-un prezent al fazei, quasi-aoristic, iar actul de cădere a umbrei, ca o desprindere stranie a dublului de persoana enunțătorului care — fapt important de regie — din martor narator devine el însuși prada vrajei.

În cu totul altă atmosferă, gerunziul este și el un mod de a exprima evenimentul în mișcarea sa vie: „Și umbrele ni le vedem, în spațiul fără prisăcar, / deodată nefiresc crescute printre lemne / în rariște căzînd, ca pe cadranul plin de semne / al unui ornic alb solar." *(Brumar)*. Și aici, verbul regent de văz asigură caracterul eidetic al imaginii. În sfîrșit, este interesantă consecvența cu care în contextul umbrei revine timpul/(aspectul aoristic, evențial): „Călătoare și răzleață, / umbra e de nor rotund. / Dar ce grea e!

[1] Vezi Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 154.

Scanned with OKEN Scanner

Colo-n ape / ea căzu pînă la prund." *(Alean)*. Adîncirea „pînă la prund" accentuează tocmai caracterul dinamic al mișcării. Motivul greutății imponderabilului se accentuează.

Din analizele noastre, ni s-a confirmat transformarea verbului *a cădea*, în idiostilul blagian, în verb al emisiei absolutului și a tot ce depășește subiectul enunțător-receptor. Este verb al alterității absolute, obiectuale, verb-metaforă al relației identitate-alteritate.

În cadrul noosferei, principalele conotații se pot înscrie astfel pe nivelele cîmpului semantic al verbului *a cădea*:

— real: zero;

— imaginar: strălucire, frumusețe, mișcare lină sau în orice caz reliefată în desfășurare, în traiectoria ei semnificantă;

— afectiv: tremendo pentru identitatea receptoare, în general neredat pentru alteritatea obiectualizată, non-psihologică, pur simbol;

— cultural: miturile fecundării și ale relației de emisie / dăruire — recepție / primire între absolut (divinitate, cosmos) și relativ (ins, lume);

— ideologic: sofianicul, diferențialele divine;

— abisal: erosul ca taină (complexul Marelui Anonim);

— axiologic: apreciativ, adesea venerație.

a sta

Din grupa, mult mai mică — și în limbă nu numai în limbajul poetic al lui Lucian Blaga — a verbelor de situare, vom studia verbul *a sta*, care este și verbul-tip al poziției și cel mai frecvent, fiind verb de rangul 4 cu 55 ocurențe.

O primă caracteristică: spre deosebire de cele trei verbe / de deplasare *a veni*, *a umbla*, *a cădea*, la verbul *a sta* apar toate persoanele și într-o repartiție relativ egală, deosebirile, cum vom vedea, fiind de natură conotativă.

Persoana I

„Eu / stau pe țărm și — sufletul mi-e dus de-acasă. / S-a pierdut pe-o cărăruie-n nesfîrșit și nu-și găsește / drumul înapoi." *(La mare)*: structura cu pronumele personal manifest și degajat prin vers face ca atitudinea descrisă de grupa verbală „stau la țărm" să se opună, ca o caracteristică static contemplativă a enunțătorului, atît față de acțiunile dinamice violente ale actanților

Scanned with OKEN Scanner

din pasajul premergător: („Viţe roşii, / viţe verzi sugrumă casele-n lăstari sălbatici / şi vînjoşi — asemenea unor polipi, ce-şi / string în braţe prada. / Soarele în răsărit de sînge-şi spală-n mare / lăncile, cu care a ucis în goană noaptea / ca pe-o fiară.“) : viţe-polipi, soarele, cît şi faţă de actantul „suflet“ aflat simultan în acţiune dinamică de deplasare, printr-un proces de ipostaziere. Regiunea de staţionare se caracterizează prin trăsătura semantică pe care o putem numi de hotar: ţărm-apă. Timpul prezent este de tip P 1, prezent continuu, cuprinzînd întreg enunţul, al cărui specific constă tocmai în simultaneitatea tuturor acţiunilor, cu excepţia acţiunii perfective a soarelui care „a ucis“, şi de aceea apare ca mitică, spre deosebire de caracterul expresiv-iconic, metaforic-actualizat al celorlalte. Prezentul lui *a sta* pare a fi chiar cel mai cuprinzător, prin el exprimîndu-se poziţia punctului de vedere al enunţătorului-martor. Opoziţia între cele două propoziţii, delimitate şi prin grafemul „—“ ca un desen al ideii de hotar şi de despărţire, chiar dacă gramatical, deci pe plan morfo-sintactic, este conjunctivă, de fapt este adversativă. Am putea spune că e vorba de acelaşi actant aflat simultan în două acţiuni contrare, de alteritate: a fi *aici* şi a fi *acolo* în acelaşi timp. Firește, nimic fantastic în această imagine, care dezvoltă expresii cunoscute din limbă, chiar foarte familiare precum aceea despre omul distrat: „e dus de-acasă“.

În microtextul: „Frumoaso/, ţi-s ochii-aşa de negri încît seara / cînd stau culcat cu capu-n poala ta / îmi pare, / că ochii tăi, adîncii, sunt izvorul / din care tainic curge noaptea peste văi“ *(Izvorul nopţii)*, verbul *a sta* descrie o anumită poziţie a actantului, precis determinată: „culcat“. Totodată cu determinarea spaţială, aici se designează şi regiunea-receptacol a trupului iubitei în ce are mai feminin, mai simbolic pentru matrice. Ca în cazul multor microtexte cu verbul *a cădea* putem vorbi despre o prilejuire, locul şi timpul constituind împrejurarea în care se produce evenimentul poetic, aici transformarea metaforică: „ochi“ ≈ „izvor“, dată drept iluzie: „îmi pare“, şi a cărei cauză poetică este superlativul culorii întunecate a ochilor iubitei. Ca şi în microtextul precedent, şi aici *a sta* este în opoziţie cu verbul dinamic *a curge*.

În poezia *Stalactita*, analizată anterior în raport cu alte funcţii regizorale ale verbelor, *a sta* este cuprins între cele două linii semantice: anorganic vs psihologic pe direcţia cărora se repartizează toţi termenii poeziei: 1. „încremenit“, „de piatră“, „stalac-

Scanned with OKEN Scanner

tită", „grotă", „împietresc" şi 2. „paşnic", „ascet", „pace". Prezentul este tot P 1, prezent continuu, cu aceeaşi funcţie ca la precedentele. Notabil este doar faptul că, de data aceasta, *a sta* apare în corelaţie cu *a cădea*, corelaţie care îi transformă în verbe-perechi, *a sta* descriind poziţia de receptare a identităţii.

Verb la persoana I, constituit în idiostilul blagian ca verb al punctului de vedere al enunţătorului, această trăsătură a lui *a sta* se întăreşte în poemul *Fiu al faptei nu sunt:* „Fără de număr sunteţi fii ai faptei / pretutindeni pe drumuri, subt cer şi prin case. / Numai eu stau aici fără folos, nemernic, / bun doar de-necat în ape." Regiunea este determinată prin generalul „aici" despre a cărui valoare am vorbit în *Corola de minuni a lumii* [1]. Prezentul de data aceasta depăşeşte frontierele cronologice ale enunţului poeziei, indicînd o calitate generală şi aceeaşi. Avem deci în cazul de faţă un prezent de caracterizare, extensiv, P 3. Acest fapt contribuie la conotarea lui *a sta* prin trei sintagme care valoric opun în crescendo pasivitatea, acţiunii (faptei). Autodiscreditarea este totuşi numai aparentă, fapt pregătit şi prin relaţia de superioritate prin exclusivitate redată prin „numai" [2]. Aşadar, prin opoziţia de alteritate şi superioritate verbul *a sta* este dat drept preţios într-un mod paradoxal, poezia descriind tocmai conflictul între existenţa non-valabilă pe plan pragmatic şi valabilă în acelaşi timp — şi tocmai prin acest fapt — pe planul creativităţi

În microtextul: „Stau acu iarăşi cu faţa spre ţară" *(Ani, pribegie şi somn)*, laolaltă cu poziţia de frontieră între *aici* şi *acolo*, prezentul reprezintă o fază reiterată („iarăşi"), iar întreaga poezie exprimă o succesiune de acte într-o anumită ordine esenţială: rătăcire, dor, poziţie orientată spre obiectul dorului, apropierea identităţii de „acolo" (din ţară) prin magia contactului cu mumele în somn şi vis.

Un caz deosebit de interesant de repetare a verbului *a sta* în aceeaşi poezie ne întîmpină în cele două distihuri: „Aice mai stătui, aievea sau în vis, cîndva, / mai sus, mai jos, cînd pisc şi

---

[1] *Op. cit.*, pp. 203 şi u.

[2] „În numeroase contexte blagiene, adverbul «numai», exprimînd restricţia sau exclusivitatea, are o valoare semantică asemănătoare cu cea a superlativului relativ. Obiectele, situaţiile, acţiunile distinse prin «numai» sînt conotate prin «excelenţă», «superioritate», fapt care desigur contribuie la realizarea scării de valori prin care termenii se etajează, formînd sistemul poetic." (*Corola de minumi a lumii*, p. 240.)

iezer nu era. // Şi stam, printre liane, sub ecvatorul căldurii, / pîndit de şerpi, de flori, şi de lemurii" din *Viziune geologică*. În prima ocurenţă, la perfectul simplu, cu aspect închis, „accompli", *a sta* denotă nu o stare, ci o acţiune, un eveniment. Verbul capătă, prin ambreiorul „timp", cu nuanţa specific punctuală a perfectului simplu, o coloratură stilistică ce-l reliefează pe fundalul continuumului normal. Urmează apoi, contrastant, un imperfect, timp prin excelenţă deschis şi continuu, prin care acţiunea de instalare a subiectului în spaţiul mitic primeşte o prelungire indefinită, sugerată şi de imperfectul celorlalte verbe. Prezentul verbelor din primele versuri ale poemului: „îmi stăruie", „apasă", „se cere" a exprimat actualitatea pregnantă a trăirii lirice. În acest sens, esenţiale, îndeosebi, sînt versurile: „O amintire stranie şi fără de-ntreruperi / îmi stăruie adînc, în miros verde de ienuperi", pentru că, prin înţelesul precis al lui „stăruie" şi prin determinantul „fără de-ntreruperi", se creează o bază stilistică imperfectelor ce vor urma, imperfecte ce exprimă, pe plan pur gramatical, tocmai conţinutul semantic al verbelor *a sta* şi *a se ascunde*, reliefîndu-se caracterul continuu, de incidenţă, chiar dacă nu în orice clipă limpede conştiinţei, între tărîmul mitic al cadrului şi existenţa pragmatică a individului. Altfel spus, faptul că una şi aceeaşi realitate este exprimată o dată prin perfectul simplu şi altă dată prin imperfect subliniază caracterul paradoxal al comunicării omului cu infinitul, resimţită o dată ca eveniment, ca aventură, a doua oară, ca stare esenţială de permanenţă. Verbul *a sta* ca verb al contemplării active şi al situaţiei de transformabilitate, aşa-zicînd, evidenţiază aici o trăsătură cu totul aparte în idiostilul blagian: eul care „stă" e nu numai un subiect, ci şi un obiect al dorului: „iubit de şerpi, de flori, şi de lemurii."

Un text, aparte şi prin frumuseţea sa, ne întîmpină în poezia *Amintire*. Aici persoana I şi a II-a se află într-un paralelism ritmic de alteritate cu totul altul decît cel bazat pe înstrăinare de sine sau pe sentimentul straneităţii celuilalt, de tip: eu vs altul (mai ales, pers. III): „Copil, fragile globuri eu lansam din pai, / mărunte lumi închipuind pe cele mari. / Subt pomi mărunte lumi, copilă, urmăreai, / în aer le spărgeai cu rîsul tău de rai. / Acolo stau şi-acolo stai prin vrăji de mai. // Despăturăm, în amintire, timp şi trai. / Suntem pierduţi şi azi în nesfîrşitul mai." Cele trei momente marcate de imperfect sînt trei momente succesive care se repetă infinit, în aceeaşi ordine în universul crono-spaţial creat de

Scanned with OKEN Scanner

poet. Mutația imaginii din planul real — jocul cu baloane de săpun al copiilor — în planul imaginar, mitic al „eternului mai" este efectuată în versul următor cu sintagmele simetrice „acolo stau" și „acolo stai". Lucian Blaga ne-a dat aici, în poezia sa, una din puținele înfățișări artistice majore ale fericirii, iar verbul *a sta* a devenit tot aici, prin vraja dragostei împărtășite de care se impregnează, verb al duratei perpetuate la nesfîrșit.

Persoana a IV-a

pers. I + II, perechea:

În unele microtexte cum sînt cele din poeziile *Dorul*, *Dumbrava roșie*, *Printre lacurile de munte*, verbul *a sta* la persoana a IV-a se vădește ca verb al primirii sau, mai precis, al deschiderii față de lume. Paradigmatic, microtextul: „Cum stăm în fața toamnei, muți, / sporește-mi inima c-o ardere, c-un gînd" *(Vară de noiembrie)*. Regiune: hotar față de o unitate de timp; mod de efectuare: emoție extremă, exprimată prin tăcere; efect final: transformare metaforic ascendentă, augmentativă a ființei adînci a enunțătorului. Așadar, *a sta* prin contextul său imediat se transformă din designatul atitudinii statice în simbolul poziției recepție, de primire a unei alterități complementare. În felul acesta, *a sta* alături de *a umbla*, analizat mai sus, exprimă etapa de contemplare activă în vederea unei transformări lăuntrice datorate receptării alterității.

Tot ca verb al recepției, adică al poziției privilegiate de îmbogățire a ființei prin recepție, *a sta* apare adesea în corelație imediată și cu *a cădea*. Reamintim în acest sens *Anotimpuri*, alături de *Risipei se dedă florarul*, în care regăsim perechea în postură de receptare comună a unei lumi frumoase. Situația, în sfîrșit, se repetă în strofa finală din *Ulise*: „Dar pe liman ce bine-i / să stăm, în necuvînt — / și, fără de-amintire / și ca de subt pămînt, / s-auzi în ce tăcere / cu zumzete de roi, / frumsețea și cu moartea / lucrează peste noi." Și nu întîmplător actul din urmă al „întoarcerii hoțești": apoteoza și împlinirea rătăcirilor odiseice, glorifică poziția contemplativ-receptivă, de deschidere a actantului pereche, prin care se primesc mesajele cele mai tainice: mesajul frumuseții și al morții.

Persoana a IV-a generală:

„Griji, biruințl și uimiri încercînd, / în preajma ta sta-vom ades. / Dura-vei în noi o lumină, mare ca-ncrederea, / cu care tu

azi ne-ai ales." *(Naştere)*. Sensul de *a sta de veghe*, *a ocroti* mica făptură nou-născută întăreşte conotaţia de atenţie, de deschidere spre altul a verbului *a sta*. Viitorul cu inversiunea solemnizantă subliniază importanţa quasi-rituală a situării, iar transformarea metaforică a fiinţei celor ce stau prin acţiunea celor lîngă care stau se întăreşte ca raport de receptare-emisie, primire-dăruire.

Persoana a II-a

iubita:

O forţă de-a dreptul magică primeşte verbul *a sta* actat de iubită: „subt pasul tău, pe unde treci / sau stai, pămîntul înc-odată, pentr-o clipă, / cu morţii săi zîmbind, se face străveziu." *(A fost cîndva pămîntul străveziu)*. Prezentul designînd o fază a enunţului mitic-narativ este conotat aici în sensul non-durativităţii, al fulguranţei: „o clipă". Totodată e acţiune de recuperare a trecutului, deci *în* şi *prin* actul de situare, alteritatea „atunci" devine identitate „acum", ca repetare: „înc-odată". Distribuţia conotaţiilor este asemănătoare cu cea din contextul *Amintire*, context bazat pe structura opoziţională „în oglindă". Se deosebeşte doar prin faptul că notează o schimbare „pentr-o clipă", pe cînd în *Amintire* ea este permanentă: „nesfîrşitul mai".

Persoana a II-a generală:

Un singur vers, dar important deoarece conţine în stare pură comandamentul esenţial al tuturor microtextelor lui *a sta* cu actant uman: „Stai şi priveşte!" *(Iarbă)*. Versul însă este semnificativ şi din alt punct de vedere. Elementaritatea sa nudă este condiţionată de structura generală a poeziei, mimînd descîntecul. Totodată, el se află proporţional la tăietura de aur a poeziei, la numai şase versuri de centrul microtextului: „Praful din spice, / Traiului strajă, / *Stă* (s.n.) ca o vrajă / Moarte să strice." În felul acesta „Stai şi priveşte " se aseamănă cu imperativul adresat mistului în drama eleusină, în momentul premergător supremei iniţieri.

Persoana a III-a

Microtextul: „Noaptea-i neagră, ceasu-i lung, / stă măicuţa lîngă prunc" *(Colindă)* este încadrat unei poezii cu alură de colind. Îi urmează nemijlocit un microtext de natură fantastică, miraculoasă, bazat pe verbul *a arde*, care poate fi interpretat şi ca o vi-

Scanned with OKEN Scanner

ziune. În orice caz, din punctul de vedere al funcției de regie, verbul *a sta* cu actant uman ne apare la toate persoanele pînă acum în strînsă corelație cu o structură vizionară, ceea ce-l stabilește definitiv ca verb al contemplativității poetice, mai precis al receptării transfiguratorii a realității.

Dreptul poetului de a crea mituri, în care datele realității să apară într-o interpretare și transfigurare de multe ori împotriva unor tradiții multiseculare, i-a permis lui Lucian Blaga să recreeze într-o impresionantă tălmăcire personală legenda încărcată de numeroase necunoscute a Utei din Naumburg, ideal de frumusețe medievală germanică, așezînd-o în poemul *Domnițele* din *Nebănuitele trepte* într-o paralelă semnificantă cu domnița iubită: „Și mîna Domniței luat-am și-am zis: / Acesta e degetul care-ar putea / să-i poarte inelul, medievalul, cumplitul inel. / Fiindcă văpaia vă este la fel." În chiar pragul actului asemănării se găsește microtextul: „Grea suferință era frumsețea ei pentru o țară întreagă, / pentru țara burgundă, / unde și astăzi ea stă, chip de piatră / sub boltă rotundă." Microtextul diferă de celelalte în principal pentru că nu se află în opoziție semantică de conjuncție cu verbe de acțiune (de percepere, deplasare etc.) sau eventive. Contextul lui *a sta* este aici de tip situațional. Prezentul arată o durativizare nelimitată și, totodată, prin circumstantul „și astăzi", acest prezent pare ca o anihilare a opoziției atunci vs acum. Importantă ni se pare sintagma „chip de piatră", în dublă opoziție cu „ea": „domniță (...) din slava evului mediu" și cu „Domniță din basmul acelei cetăți". De notat mai departe că versul: „unde și astăzi ea stă, chip de piatră" se găsește exact la mijloc între cele două secvențe narative ale poemului, prima dedicată, „tovarășei umbrelor astăzi, vie cîndva" și a doua Domniță, a cărei văpaie este la fel. De adăugat că după aceste două secvențe atît de precis echilibrate în jurul verbului *a sta*, mai urmează un fel de *envoi* de șapte versuri, culminînd cu emistihul gnomic: „Să nu ne jucăm cu mormintele". Întregul poem cîștigă în felul acesta, în ciuda ținutei sale epico-lirice, un pronunțat caracter de meditație asupra temei Eros-Thanatos.

Revenind la verbul *a sta*, rămîne de subliniat că Uta, domnița străveche, care fusese prezentată în ampla secvență la imperfect ca un „subiect", aici este transformată în „obiect", situație pe care în poezia lui Lucian Blaga nu am mai întîlnit-o. Deci aici este punctul precis determinabil al deplasării semiotice sau, ca să

Scanned with OKEN Scanner

păstrăm propria noastră terminologie, al deplasării în cadrul cîmpului semantic de conotaţii al verbului. Actantul se vădeşte a fi principalul constituent al cîmpului semantic al verbelor. Că „ea" nu mai este o fiinţă, un subiect, ci un lucru, un obiect se vădeşte clar şi din faptul că în versurile imediat următoare ea apare ca obiect al meditaţiei poetice: al „gîndului-cîntec". Deplasarea semantică ducînd la o deplasare a conotaţiilor ce se înscriu pe noosferă, redistribuie notele verbului *a sta* prin conotaţiile: situaţional, obiectual, durativ, în opoziţie cu precedentele: atitudinal, subiectiv, cu durată variabilă.

O pregnantă ocurenţă cu actant masculin: „Mai stă o clipă cu mîna în barbă" *(Haiducul)*, care se integrează cu desăvîrşire sensului de atitudine favorabilă viziunii. Aici e chiar gestul pantomimic al meditaţiei vizionare iar strofele ce urmează, toate scrise la viitor şi descriind acţiunile magice pe care haiducul le va efectua, indică indubitabil această poziţie ca marca unei situări rituale de pregătire şi de programare a viitorului său. Odată cu actantul uman ne regăsim deci în cîmpul semantic de puternică subiectivitate a lui *a sta* ca verb al contemplaţiei posibile.

În schimb, în *Alean şi amintiri ce torc*, actantul „suflet" în structura „stă ţintuit" prin întregul context şi mai ales prin echivalarea sugerată final cu „un fluture încremenit, / un zbor răpus într-un cristal" are o foarte interesantă dublă deschidere. Este deschis spre strofa premergătoare, cu toate corolarele contextelor cu actant uman: contemplativitate, viziune, participare afectivă vie: „E fiu al toamnei sufletul. / Aci cîndva mi l-am lăsat. / Aci el a rămas privind, / în tine cum te-ai depărtat." În schimb, la dreapta se pregăteşte transformarea spre „încremenit" din strofa finală, prin dubiul: „Mai este viu?", cu conotante pe care pînă acum le-am întîlnit doar în contextul domniţei-statuie: obiectualizare, durativitate cu abolirea opoziţiei atunci vs acum, ca durată artificializată şi înstrăinare datorită îndepărtării iubitei.

Cu actant animal, un alt microtext, foarte important în procesul de creare a cîmpului semantic al verbului *a sta*, ni se relevă a fi: „Stă în codru fără slavă / mare pasăre bolnavă. // Naltă stă sub cerul mic / şi n-o vindecă nimic." *(Stă în codru fără slavă)*. Interpretarea verbului *a sta* în această poezie este dificilă. O ipoteză ar fi că el indică inacţiunea, după cum ar rezulta în special din determinantele „fără slavă", „bolnavă", legate de ideea vinde-

cării imposibile sub „cerul mic". O altă ipoteză ar putea considera că aici sensul principal este cel de așteptare, dovadă condițional-optativul care urmează: „numai rouă dacă-ar bea / cu cenușă, scrum de stea". Mai just ar fi deci să spunem că amîndouă sensurile, cel de inacțiune și cel de existență întru așteptare, se îmbină, deoarece verbul este impregnat de conotații, în special prin asocierea cu „boala", simbol al dorului, deci al tînjirii *spre* ceva, și totodată al creației, mai precis, al stării de proces intim al creației, de zbucium înaintea „mîntuirii" prin cuvînt. Repetarea verbului *a sta* intensifică situația existențială simbolizată prin „mare pasăre bolnavă".

Microtextul cu actant vegetal din *Andante:* /„Purtăm încă în noi, fără izbîndă, visuri, / cu libertăți imaginare ne-ngînăm. / Mai stau de pază ca în flăcări, stau ca săbii / severii plopi pe lîngă drumul ce-l umblăm. // Să evadăm din cuviință și din pravili / îndeamnă cîteodat' din inimă un glas, / și din caverna sa, cu grai de-argint, un greer / îndeamnă zi cu zi, și ceas cu ceas" este important pentru descifrarea procesualității intime a idiostilului blagian prin felul în care consistența iconică este străpunsă întruna de elemente ale contemplativității. Ideea de bază a sintagmei „severii plopi" este de interdicție, fapt întărit prin calificativul actantului și prin cele două comparații: „ca în flăcări", „ca săbii", în poziție de element predicativ suplimentar. Acest amplu aparat, aparent redundant folosit pentru întărirea sensului de interdicție al structurii: plop, vegetal vertical — a sta de pază, deci a conotației: atitudine neprietenoasă față de om a plopilor, este necesar, după cum am arătat și în *Corola de minuni a lumii* [1], datorită puternicului cîmp semantic creat de Eminescu lexemului „plop". Sugerăm însă două întrebări, credem, esențiale: Oare motivul acestui amplu aparat trebuie căutat pe planul intenționalității poetice conștiente în legătură cu semnificantul *plop*, cu cîmpul său semantic de conotații tradiționale, sau dorința de a aduce ceva nou, de a-l împrospăta printr-o radicală schimbare de semn de la pro + la contra — s-a efectuat datorită presiunii designatului la nivelul zonei abisale? Înclinăm să credem că aici este cauza adîncă a schimbării săvîrșite, iar faptul evident conotează la nivel abisal puternic altfel atît termenul *plop* cît și termenul *a sta*. Astfel, nu numai că designatul „săbii" în construcție comparativă potențează una din trăsăturile semantice ale designa-

[1] *Op. cit.*, p. 12.

tului „plopi", şi anume alungirea, ci, în timp ce trăsătura „verticalitate" indică poziţia combativă a săbiilor, *a sta* îşi precizează şi el sensul: *a sta în picioare*. Prin aceasta, teoretic, termenii s-ar afla încă numai pe plan iconic, mai precis s-ar constitui pe plan iconic ca dublă reprezentare: plop ≈ sabie ridicată. În clipa însă cînd poezia spune acest lucru — şi aici o spune cu tărie — se produce saltul din limbajul natural în limbajul poetic, pe de o parte, şi în consecinţă, din universul poetic în noosferă, la baza figurii, pe lîngă o comparaţie, venind să stea şi o conotaţie de ordin simbolic, care aparţine numai idiostilului blagian. Altfel zis, sintagma a primit un plan aparte al semnificaţiei, singurul *în* care şi *prin* care „plopul" este şi poate fi — prin intermediul termenului pseudoidentic „sabie" — conotat prin: severitate, combativitate, opoziţie etc. Similar, sintagma „ca în flăcări" înseamnă o potenţare a sensului: a sta de pază, cu accentul pe severitatea aşa-zicînd sacrală. Mai ales că prin resuscitarea microtextului: „Portarul înaripat mai ţine întins / un cotor de spadă fără flăcări" *(Paradis în destrămare)* — şi nu vom intra aici în analiza asemănărilor şi deosebirilor dintre aceste microtexte — motivul pazei în flăcări apare direct legat de Marele Anonim, respectiv de complexul tatălui, faţă de care tentaţia evadării se instaurează ca o „ispită": „asemenea să devenim sălbătăciunii". Semnificativ însă finalul: „... totdeauna, iar şi iar, ca săbii plopii / se-mpotrivesc. Sîntem învinşii fără lupte / în dureroasa urbe, umbre printre umbre, — de vînători uităm, de soare şi de fructe."

Dramaturgia poeziei *Andante*, aşa cum o expunem aci, n-ar fi completă, dacă nu am aminti măcar în treacăt şi celelalte trei strofe. Astfel confesia generală din pragul liric: „Purtăm încă în noi, fără izbîndă, visuri" este reluată în mod larg detaliat în strofele 3, 4 şi 5, în imaginea „vînătorii-n vis (...) din ceas de zori şi pînă-n ceasurile lunii". Ciudat însă că şi în această parte a poeziei, în ciuda temei chinetice în sine dinamică, totul se păstrează într-o imobilitate de icoană pe sticlă: „Pe deal, într-o podgorie stropită vînăt / te-aş duce uneori, să ne lovim de soare"; „într-un noian de frunze roşii, de odihnă, / gîndesc să-ţi pun sub cap un iepure ucis". „Altfel zis, punerea în scenă a ideii principale: evadarea, se mărgineşte la metafore ale posibilului cu şanse reale doar în „gînd" şi „vis". Este una dintre opoziţiile greu de conciliat sub transparenţa idiostilului blagian. N-a fost un faustic. Cum n-a fost nici un prometeic. În schimb, putem susţine pe baza opo-

Scanned with OKEN Scanner

ziţiei adversative care, exprimată morfo-sintactic, regizează întreaga poezie, că un conflict interior aproape corneillian între „cuviinţă“ şi „pravilă“, pe de o parte, şi „libertăţi imaginare“, pe de altă parte, între autoritate şi inimă — conflict irezolvabil, mereu reiterat — ne pune în faţa unor „învinşi fără luptă“. Interesant mai e un lucru: Acel glas din inimă care îndeamnă la transgresarea legii este secondat de greier (şi la Blaga greierii sînt prin excelenţă chthonieni: i-am întîlnit în altă parte ca preoţi subpămînteni ai soarelui) ce-şi trimite mesajul „din caverna sa“ în deplină concordanţă cu conotantele chthoniene ale seriei de termeni grupaţi în jurul verbului *a evada* de sub tutela „pravilei“ jupiteriene.

Cu actant pronume nehotărît: *toate*, verbul *a sta* apare în conjuncţie enumerativă în poezia *Inscripţie pe-o casă nouă* ca reprezentînd existenţa neîncercată de dor. Determinant aici e actul *a sta* „la locul său“ ≈ a respecta „legea tuturor“. În felul acesta, insul blagian se opune prin dor *şi* alterităţii absolute care, stînd de pază cu săbii de foc ca în *Andante* se împotriveşte ispitei şi căutărilor, dar *şi* alterităţii relative a lucrurilor şi făpturilor reduse la starea reificării depline caracterizate prin non-dor. Diferenţa faţă de contextele lui *a sta* cu actant uman sînt tot mai vădite.

„În satul meu, în Cîmpul Frumoasei, / în preajma turnului pietrele stau / pe subt plopi. E primăvară, şi pietrele — stau.“ *(Judecată în Cîmpul Frumoasei)*. Determinările spaţiale sînt numeroase şi aşezate concentric, de la determinarea cea mai largă „satul“ la cea mai îngustă „subt plopi“. Prima grupă de trei determinări, cu sema comună: *construit* se află în faţa structurii elementare actant-act; aceste determinări arată ceea ce înconjoară pietrele, cercurile situate pe orizontală. A patra determinare, cu sema principală: *vegetal*, plasată după această structură şi despărţită de ea prin tăietura versului, indică dimensiunea verticală a spaţiului. Totodată, turnul, plopii, pietrele (de mormînt) cu sema: *verticalitate*, prin aşezarea în enunţ consecutiv, în înălţime descrescîndă, dau impresia unei direcţii de sus în jos a privirii care receptează imaginea generală. Obiectualitatea statică a pietrelor este puternic accentuată şi prin repetarea enunţului elementar, în care statismul e subliniat şi de grafemul „—“: „şi pietrele — stau“. Se produce o opoziţie conotativă între primăvară ca simbol al renaşterii, devenirii, creşterii şi non-devenirea:

Scanned with OKEN Scanner

imobilismul pietrelor. Sintagma „e primăvară" indică prezentul continuu ca interval în care se înscrie procesul enunțării. Timpul tredicatului pietrelor însă este prezent extensiv: pietrele stau potdeauna, ele durează mereu, ele sînt însăși durata, ceasornicul oprit, încremenirea fluxului temporal. Repetarea enunțului elementar la sfîrșitul versurilor 2 și 3 (cu varieri de ordin grafic-intonațional: „în preajma turnului, *pietrele stau* / pe subt plopi (...) și *pietrele — stau*". (s.n.), reliefează verbul și, totodată, îl gradează în sensul trăsăturilor semice: durativitate și *intranzitivitate*. Rămîne întrebarea cu privire la titlul poeziei. Este, probabil, o referire la Judecata de Apoi, văzută ca o nivelare a acestor ceasornice verticale ale eternității încremenite. De subliniat că pietrele ce stau, degajînd o impresie angoasantă de invariabilă „beatitudine" sînt totodată simboluri ale individuațiunii; ele poartă semne și aceste semne sînt nume: „Unele poartă încă inscripții chirilice. / Este totdeauna ceva ce-n urmă rămîne". Or, cum am subliniat, în sistemul blagian ca în toată epoca sa, individuațiunea este resimțită ca o povară.

Și în alte microtexte blagiene, în care actantul este un lucru, verbul *a sta* exprimă reificarea crescîndă a existenței obiective. Adesea fantezia mai încearcă să atribuie un sens obiectului impenetrabil, tinzînd să-l transforme într-un semn. În asemenea configurații, verbul *a sta* figurează pragul între cunoașterea contemplativă și cea metaforică: „Turn negru stă în picioare / și-și numără anii învins" *(Oraș vechi)*. Turnul „stă", adică „există", compact, străin în fața eului liric; apoi acesta, printr-un salt, trece dincolo de indiferența obiectului, prefăcîndu-l, prin personificare, în hieroglifă a eternei treceri.

Semnificația de oprire, de suspendare a curgerii firești se întărește și se lărgește în microtextul: „Pe turn între semnele ceasului, gînditor / timpul stă. O vrabie umblă pe-arătător." *(Drumuri)*. Mod de existență a subiectului liric în pragul unor posibile revelații, a obiectului supus transmorfozei metaforice, *a sta* devine aici mod de existență cosmică. Cîmpul său semantic cuprinde însă, ca reverberație a altor microtexte, anterioare și ulterioare, atît înțelesul de prag al trăirii lirice, cît și de enigmatică opacitate a realității obiective. Dealtfel, termenul „turn" ne duce direct spre ultimul citat, contribuind la formarea uneia din acele metonimii textuale blagiene despre care am mai vorbit. Evident, și „semnele ceasului" trimit la „își numără anii"; „gîndi-

Scanned with OKEN Scanner

tor", ca determinant al enunțului „timpul stă", însă, trimite la sfera trăirii lirice, exprimată de termeni ca „mut", „încremenit", „copleșit" etc.

În principal, în sfera de conotații a verbului *a sta* în poezia lui Lucian Blaga se disting două accepțiuni complementare:

— *a sta* ≈ a fi, a exista ca transcendență sau tinzînd spre transcendență; a fi pe punctul de...;

— *a sta* ≈ a exista ca imanență, a se afla, a constitui într-un anumit fel temelia unui lucru.

Sfera semantică a verbului cuprinde, precum constatăm, o multitudine de ipostaze ale existenței în lume. Trecerea de la o ipostază existențială la alta ne întîmpină de pildă în poezia *Ulciorul*. În prima înfățișare, ulciorul este obiectul opac ce se prezintă contemplării și, totodată, lucrul împăcat în existența sa fără dor: „Pe masă îmi stă, durat din argilă, / ulciorul". Aici, *a sta* are, în mod indeniabil, sensul de existență paradisiacă, nedespicată. Dimpotrivă, trandafirului i se atribuie o existență luciferică, sub zodia dorului, o existență problematică. *A sta*, acum, înseamnă a exista în mod autentic, esențial, „fără mască". Apariția verbului la subjonctiv, legat de „dorind", cuvînt a cărui expresivitate e întărită de caracterul deschis și procesual, activ al gerunziului, subliniază prin mijloace gramaticale sensul de tensiune spre trăiri esențiale exprimat lexical: „Tainic, urmînd unui sacru canon, / dimineața, de-o rază cerească / atins, trandafirul își las-o petală pe masă, / dorind în lumină să stea fără mască." Reîntîlnim în acest context indici de sacru ceremonial ce însoțesc momentul existențial privilegiat, exprimat de verbul *a sta*. Dar mai ales imaginea trandafirului ce-și lasă să cadă o petală sub povara atingerii unei raze ne duce la contextele în care căderea era rezultatul unei inefabile atingeri: frunza ce cade sub povara aceleiași raze de lumină. Mesager al transcendentului, purtînd povara misterelor ultime, raza provoacă o rituală cădere a petalei, act quasimagic, al cărui rost e să prilejuiască ființei pămîntești, cu care transcendentul intră în contact, o trăire de maximă autenticitate: realizarea deplină a sinei sale printr-un act existențial suprem —: „în lumină să stea fără mască".

La capătul investigațiilor noastre ne credem în drept a susține că în poezia lui Lucian Blaga verbul *a sta* este prezentat ca provocînd foarte des pentru actantul uman o devenire, o transformare sau un act imaginativ de transformare posibilă. Verbul,

Scanned with OKEN Scanner

în aceste configuraţii, apare ca denumind momentul şi condiţia unui proces, pe cînd cu actant obiectual, este un verb fără viitor, din care pentru subiectul său nu rezultă nimic, iar pentru subiectul uman rezultă adesea tocmai un impediment pentru realizarea unei dinamici, subiectul enunţului opunîndu-se tendinţei dinamice a subiectului enunţării. Deci *a sta* = a se pregăti pentru un proces, fază într-o devenire vs *a sta* = a fi imuabil, a împiedica devenirea, a o anihila.

După cum am văzut şi pînă acum, Lucian Blaga îşi construieşte cîmpul conotativ al verbelor nu intrînd în conflict cu sistemul limbii, ci adesea bazîndu-se tocmai pe cîte una din trăsăturile semice nucleare pe care le potenţează şi le face semnificative, simbolice, reprezentative grupînd în jurul lor conotaţiile sale. Faptul acesta arată încă o dată importanţa paradigmei lingvistice alături de paradigma culturală. Totodată, dacă privim forţa transformativă a limbajului poetic în sensul larg al producerii de conotaţii, cum am arătat, trebuie să admitem schimbarea în ierarhizarea semelor ca o posibilitate a limbajului poetic de a realiza o „figură" sui-generis.

În rezumat: *a sta* cu actant uman are o valenţă deschisă, pe cînd cu actant non-uman, valenţele sînt blocate, de aceea şi exprimă ideea de închidere.

A sta are deci două cîmpuri semantice distincte, cu principalele conotaţii distribuite astfel pe nivelele: 1, real, 2. imaginar, 3. afectiv, 4. cultural, 5. ideologic, 6. abisal, 7. axiologic:

identitate (zona subiectului)	vs *alteritate (zona obiectului)*
1. zero;	zero;
2. poziţie de contemplare;	vertical, duritate, rigid;
3. receptiv, deschis, contemplativ = simpatie;	nepăsare, interdicţie, blocaj = antipatie;
4. zero;	zero;
5. dorinţă de cunoaştere, transcendere;	interdicţie (cenzura transcendentă);
6. împlinire erotică normală;	interdicţie a erosului, inhibiţie, frînă;
7. pozitiv;	negativ;

★

Scanned with OKEN Scanner

Analizînd principalele verbe ale deplasării şi situării în idiostilul blagian, ca factori importanţi de regie a textului, am constatat că ele contribuie din plin la constituirea unui imaginar diferit, ca topografie şi intensitate, de cel real-pragmatic. Mai ales *a intra* dezvoltă conştiinţa metaforică prin care actul pătrunderii într-un anumit loc sau mediu coincide cu actul plăsmuirii unui *alt* spaţiu decît cel real-pragmatic. Prin *a sta*, omul, situat la frontiera între cele două orizonturi, se deschide spre necunoscutul care se apără. *A cădea*, verb cu conotaţii luciferice, se desface într-un evantai de semnificaţii şi conotaţii simbolice care-i dă o mare tensiune emoţional-intelectuală, nu în ultimul rînd prin corelarea lui cu *a sta* şi *a arde*. *A cădea* este un termen din cei mai uzuali, dar, prin arta poetului, iradiază o multitudine de semnificaţii, devenind aproape un cuvînt nou, o creaţie blagiană, un estem. Poziţia de recepţie a insului faţă de ceea ce cade, aşa cum am constatat-o, pornind de la analiza microtextelor, este în parte intenţională, dovadă că găsim în *Spaţiul mioritic* fraze ca: „lumea e vas primitor, receptacol“ [1]. Dar, spre deosebire de atitudinea de aşteptare pasivă a harului din înalt, despre care se vorbeşte în opera teoretică, în poezie ne întîmpină o tensiune dramatică intensă. O altă observaţie este că, tot în *Spaţiul mioritic*, un capitol este intitulat: „Transcendentul care coboară“, iar verbele prin care se designează acest sentiment al contactului cu absolutul sînt *a coborî* şi *a se revărsa* (de sus în jos), iar nu *a cădea*. Faptul indică interferenţa dar non-coincidenţa între metaforismul şi simbolismul din opera filosofică şi cea poetică a lui Lucian Blaga. În poezie, cum am văzut, zona de sosire, receptacolul este adesea reprezentată prin simboluri cu conotanta comună matricială: mările somnului, poala, mîna, ogorul. Prin acestea, între nivelul ideologic şi nivelul abisal, prin intermediul celui cultural-mitic să creeză impacturi care-i dau o vibraţie aparte.

Analiza noastră a arătat felul cum se produce în textul blagian trecerea de la designaţi la esteme, de la semantic la semiotic, de la univers poetic la noosferă. În felul acesta, în grupa verbelor de deplasare, cele trei verbe mai reprezentative şi mai frecvente s-au vădit a transcende într-un fel complex şi subtil, deci nu prin simpla metaforizare cunoscută retoricii, spectrul semantic al verbelor respective în limbă, impunînd o taxinomie de natură stilis-

[1] Lucian Blaga: *Spaţiul mioritic*, pp. 96 şi u.

tică, bazată pe semiotic ca proces de semnificare. Şi anume verbul *a veni* este verb al expresivităţii fără cîmp semantic, *a umbla*, verb metonimic cu cîmp semantic relativ slab şi *a cădea*, verb metaforic cu cîmp semantic de sine stătător foarte bine conturat, de aceeaşi intensitate cu marile simboluri nominale ca lumina, cenuşa etc., etc. *A veni* este verb al alterităţii în genere, a umbla, în special verb al identităţii, a cădea, verb al alterităţii absolute, obiectuale.

CONCLUZII

Concepînd „cîntarea" ca pe un act ritual, Lucian Blaga descifrează estetica poetului pe fundalul străvechiului mit tracic al lui Orfeu: „Un zeu de cîntă, cum se-ntîmplă cîteodat', / n-atinge doar cu degetele-o liră. / El îşi destramă-n vînt fiinţa toată. Rînd / pe rînd, sub crug albastru se resfiră. // Nemaiavînd figură, şi nici umbră — chip, / o adiere numai, şi pierind / aproape cu mireasma floarei, vrajă-vînt, / el trece peste coardele de-argint" *(Unde un cîntec este)*. Mitul acesta impune poetului o seamă de norme deosebite faţă de comportamentul uzual al omului. „S-a afirmat, subliniază el, că toate artele tind a deveni *muzică* sau că ele ar aspira să se transforme în *rugăciune*", spre a respinge hotărît atît muzicalizarea simbolistă cît şi beatificarea bremondiană, încheind astfel: „Fiecare artă tinde spre un paroxism al propriilor particularităţi" [1]. În poezia de mai sus, această paroxie este descrisă în versurile finale:

Unde un cîntec este, e şi pierdere,
zeiască, dulce pierdere de sine.

[1] Lucian Blaga: *Elanul insulei, Tendinţa cea mai secretă a artelor*, p. 133.

Dar cel ce-ascultă dobîndeşte viu contur,
în armoniile treptat depline
un templu, un menhir, sau crin devine.

Ne oprim îndeosebi asupra acestor versuri, fiindcă ele conţin în sîmbure una din tezele estetice cele mai de seamă, formulate de Lucian Blaga cu privire la recepţia creaţiei sale: „Semnificaţiile şi valorile pe care le-am concretizat în una sau cealaltă dintre creaţiile mele poetice *depăşesc semnificaţiile şi valorile ce le-am pus în chip conştient în aceste creaţii* (s.n.). Unele din aceste semnificaţii şi valori se ridică în conştiinţa mea de-abia astăzi, la o recitire după decenii. Cele mai multe dintre semnificaţiile şi valorile cari îmi depăşesc conştiinţa vor fi puse în lumină de alţii, cari vor avea daruri de luciditate mai mari decît am avut eu. Din această situaţie precară, într-un fel, a creatorului de artă, rezultă cu necesitate superioară sarcina esenţială ce-i incumbă criticului literar şi artistic.“ [1] „Dulcea pierdere de sine“ ≈ „semnificaţiile şi valorile cari îmi depăşesc conştiinţa“ impune deci pentru interpretul sistemului său poetic o seamă de stratageme metodologice cît mai diferenţiate, capabile să cuprindă „viul contur“ al poeziei sale, în funcţie de care „în armonii treptat depline“ cel ce-ascultă devine fie platonic-baudelairian „templu“, fie arhaizant „menhir“ sau romantic „crin“.

Chiar şi numai din categoriile cultural-filosofice şi stilistice ale termenilor de mai sus rezultă cît de bogat în sugestii poate fi un vers blagian. Cum a observat încă Lucian Blaga, nu toate aceste sugestii au trebuit să-i fie conştiente şi lui în momentul creaţiei. Într-un alt aforism din epoca ultimei maturităţi, el a accentuat asupra acestui fapt şi în felul următor: „O stare de cultură, stilul interior, spiritual al unei epoci, creează premise fecunde, pe cari gînditorii epocii le folosesc dar de care ei nu-şi dau seama“ [2]. Această paradoxie: pierdere-sporire, finalizare-depăşire şi conştientizare-criptare a idiostilului blagian ne-a sugerat în primul rînd ideea noosferei ca o realitate inter- şi supra-contextuală. Cum am arătat şi în *Corola de minuni a lumii*, „ea se constituie într-un sistem al semnificaţiilor şi imaginilor“ [3]. Evident, nicidecum n-o concepem ca o simplă adiţionare de semne, ci ca ie-

[1] *Idem*, p. 239.
[2] Lucian Blaga: *op. cit.*, p. 219.
[3] Alexandra Indrieş: *op. cit.*, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

rarhizare a acestora într-un sistem selectiv şi dinamic ca suprasemn. Faptul impune a studia elementele lexicale ale poeziei ca termenii unui cifru, ai unui cod. Altfel spus, noosfera este o realitate dialectică inepuizabilă, rezultînd din interferenţe de coduri şi reţele semnificante, ordonate, prin regia textelor, într-un sistem auto-reglat. Prin metamorfoza lexemelor în esteme, a designatelor în simboluri, deci în termeni dotaţi cu cîmp semantic de conotaţii, dimensiunea semantică — universul poetic — se comută în realitate semiotică, producătoare de semnificaţii fără număr. În acest proces, semnele se instituie după rolul lor în cadrul întregului, de la semne deictice, de amănunte, pînă la semne simbolice, de maximă relevanţă, Aşadar, subliniem, noosfera este o ierarhizare.

Repetăm, noosfera nu este o sumă de designaţi şi nici de conotaţii, ci o integrală a acestora, deschisă spre alte texte (literare, culturale, filosofice, folclorice, mitologice, ştiinţifice etc.). Această deschidere, pe care am exploatat-o pe larg în interpretările noastre din *Corola de minuni a lumii* ca şi în lucrarea de faţă, este o posibilitate intrinsecă textului, oferită cititorului dornic de a cuprinde sistemul poetic blagian în specificul său. E însăşi posibilitatea lecturii, a interpretării, a vieţii operei în spaţiu şi timp, aşa cum a cerut-o poetul criticii literare, în aforismul citat la începutul concluziilor de faţă.

Dacă, deci, noosfera ni se relevă din intersectarea statutului social-cultural-artistic al enunţătorului cu elementele relevante în contextul comunicării al idiostilului său, esenţialul este şi rămîne comportamentul său creator ca actant, receptor-emiţător al unui univers specific al său, mai ales sub zodia spiritului *(noûs)*. Putem recurge din nou la un aforism tîrziu al poetului în care, după ce observă că „în prezenţa unui filosof adevărat — cosmosul se contaminează de inteligenţă", schiţează un început de mit: „Fenomenul e aşa de minunat cum ar fi acela al unui măr alterat care s-ar reface numai fiindcă e aşezat lîngă un măr sănătos şi întreg" [1]. Interesează deci, în circumscrierea noosferei, în primul rînd extensiunea diversităţii sale, pe care în lucrările noastre de pînă acum nu am putut-o epuiza. Adăugăm că noosfera, cum o concepem, este un fenomen *istoric* şi trebuie privită ca fenomen *istoric*. Ca atare am tratat-o şi noi.

[1] Lucian Blaga: *Elanul insulei*, p. 51.

Scanned with OKEN Scanner

Cum s-a văzut, întru determinarea noosferei blagiene ne-am străduit a descoperi inductiv unităţi (microtexte) şi a le analiza. Modalitatea descriptiv-analitică a tins spre a desluşi criterii şi modele, respectiv distribuţia actelor verbale de o anumită structură, în funcţie de comportamentul total al emiţătorului: cod ndividual artistic.

Verbul, mai precis, plasarea sa în cadrul unei ierarhii de incluziune, ne-a impus să tratăm cu deosebită atenţie problematica largă a regiei: zone, configuraţii, situaţii, acţiuni. Un rol de seamă a revenit actanţilor. Aceştia, în diversitatea lor, ne-au permis să stabilim relaţia între identitate şi alteritate — deosebit de importantă pentru descifrarea aspectelor mitului şi mitizării în idiostilul blagian. S-au putut stabili o seamă de ipostaze ale personalităţii: poet, iubită, mag etc. şi ale lucrului: stea, peşteră, lac, stîncă, plop etc. Toate acestea s-au dovedit incluse unor configuraţii fundamentale şi intenţionalităţii pe bază emotivă, cognitivă şi expresivă, determinînd, de la caz la caz, cîte un sens directiv, de contact, referenţial etc., mereu de importanţă. Am constatat, de exemplu, că structura *a vedea — corp ceresc*, respectiv „cer", „boltă", „stea", apare de fiecare dată conotată ca simbol al absolutului. Inteligibilul şi ininteligibilul (care este inaccesibil în condiţii normale) se confruntă dialectic, devenind — sau nu — percepţie vizuală(„un astru / văzut-nevăzut" — *Alean*). Ştim că *cerul* şi *steaua* reprezintă absolutul, pe de o parte, din paradigma culturală a acestor termeni „poetici", pe de altă parte, din sistemul blagian, care le nuanţează şi le îmbogăţeşte cîmpurile semantice. Îndeosebi opoziţiile semantice şi morfo-sintactice în care se află integrat verbul *a vedea*, dînd în vileag paradoxia: vizibil-invizibil a stelelor, conferă cîmpului semantic al simbolului nominal „stea" conotaţiile simbolice proprii. Să ne amintim în acest sens poezia *Mi-aştept amurgul*, analizată de noi ca exemplu de text regizat de opoziţia de adversitate [1]: „... ştiu că şi eu port / în suflet stele multe, multe / şi căi lactee, / minunile-ntunericului. / *Dar* nu le văd, / am prea mult soare-n mine / de-aceea nu le văd." (s.n.). În consecinţă, verbul *a vedea* s-a vădit a avea o funcţie conotatoare. Precum a reieşit din analizele efectuate în corpul lucrării, sub aspect funcţional se disting două mari grupe de verbe: *conotatoare* (care contribuie la modelarea cîmpului se-

[1] *Corola de minuni a lumii*, p. 214 şi u.

mantic de conotaţii al altor termeni, mai ales simboluri nominale) şi *conotate* (care posedă cîmp semantic, prin conotaţiile conferite de structurile în care sînt integrate).

Verbele *a vedea* şi *a veni* sînt verbe conotatoare. *A veni* conotează, precum s-a putut constata, mai ales pe planul expresivităţii respectiv pe nivelul afectiv, el posedă, cum am arătat, o forţă ilocutorie deosebită: iubita, blîndele animale, uneori chiar timpul — elemente ale alterităţii complementare — sînt îndemnate să vină spre cel care vorbeşte (poetul, identitatea) şi să-l înconjoare cu căldura şi pacea lor. Verbul *a vedea*, dimpotrivă, conotează în primul rînd pe plan semnificativ, respectiv pe nivelele: ideologic şi cultural, mai ales în structura avînd ca obiect sau ţintă un corp ceresc. Mai departe, dacă ne amintim analizele efectuate în paragraful dedicat verbului *a cădea*, constatăm că steaua, conotată, în special prin verbul *a vedea*, ca simbol al absolutului, devine la rîndu-i factor conotator. Simbolul „stea" înscrie pe nivelele cîmpului semantic al verbului *a cădea*, în structuri ce exprimă relaţia între ins şi absolut, sensul de dăruire/primire. Absolutul, în sistemul poetic blagian, insistăm, se drămuieşte spre a se putea oferi omului, spre a-i putea deveni accesibil, fie chiar numai ca o licărire: se preface în stea... Iar omul, insul blagian, se pregăteşte pentru întîlnirea cu mereu fascinanta alteritate absolută, executînd actele unui comportament ceremonial propriu, designate în primul rînd prin verbele *a sta* şi *a umbla*. Iar efectul este o transformare a fiinţei lăuntrice, simbolizată mai ales prin verbul *a arde*. Şi totul converge spre *a cînta*, spre a crea poezie, căci „Toate drumurile duc / către Joia focului, / spre amiaza locului, / unde arde patima, / unde cîntă lacrima". *(Toate drumurile duc)*.

Întrezărim deci între principalele verbe unele relaţii „legice", diferite faţă de cele din limbă sau din limbajul uzual, relaţii care nu pot fi înţelese just nici limitîndu-ne la un punct de vedere semantic, ca relaţie între semnificant şi semnificat, între cuvînt şi sens, nici la unul stilistic, ci integrîndu-le pe ambele unui punct de vedere semiotic ca proces special de producere a sensului, într-o constelaţie de relaţii: semnificant — designat — referent — sens — conotaţie etc., etc.

La Lucian Blaga, poet filosof, sintagmatica imaginarului este şi o simbolică a epistemologicului şi gnoseologicului. În opera sa

Scanned with OKEN Scanner

poetică, relația identitate — alteritate (eu — tu, eu — cosmos, eu — absolut etc.) dobîndește prin verbe — și numai prin verbe — acea varietate și densitate semnificantă și vie prin care sensibilul și inteligibilul se contopesc organic.

Travaliul poetic se efectuează, precum am constatat, mai ales asupra grupei verbale, prin care se generează și cîmpul semantic al numelor. Se degajă verbele cu cîmp semantic bine articulat, verbe-simbol: *a cînta*, *a cădea*, *a sta*, și cele cu cîmp semantic parțial, pe care le-am putea numi verbe-metonimii sau verbe-metaforă: *a tăcea*, *a umbla*.

Regia textului restructurează universul poetic în noosferă. În consecință, față de criteriile semantice de la care am pornit în clasificarea verbelor (expresie, percepție, deplasare și situare) putem acum propune o reclasificare a lor, după două criterii taxinomice esențiale idiostilului blagian: creația și cunoașterea:

Verbe ale creației artistice:

1. verbe ale organizării discursului:

— introduc alocuția confesivă sau / și metaforizantă: *a spune*, *a zice* (1), *a striga* (1), *a cînta* (1), *a tăcea* (1);

— introduc alocuția mitizantă: *a se spune*,

2. verbe ale expresiei prin alt limbaj: *a rîde* (1), *a zice* (2), *a striga* (2), *a cînta* (2), *a tăcea* (2);

3. verbe ale pregătirii actului creator (căutare, contemplare): *a umbla* (1), *a sta* (1);

4. verbe ale auto-cenzurării și atenuării, provocînd transfigurarea poetică: *a plînge*, *a nu spune*, *a șopti* (1);

5. verbe ale subiectivizării și / sau irealizării: *a simți*, *a părea*;

6. verbe ale autentificării imaginarului: *a vedea* (1), *a privi*, *a auzi* (1), *a asculta*;

7. verbe ale autentificării metaforice a imaginarului: *a ieși*, *a intra*.

Verbe ale relației epistemologice:

A. Alteritatea față de identitate:

1. verbe ale apropierii alterității complementare de identitate: *a se auzi*, *a se vedea*, *a cînta* (3), *a veni*;

Scanned with OKEN Scanner

2. verbe ale emiterii drămuite a alterității absolute către identitate: *a cădea;*

3. verbe ale opacității alterității: *a sta* (2);

B. Identitatea față de alteritate:

1. verbe ale perceperii alterității sensibile: *verba sentiendi;*
2. verbe ale perceperii alterității non-perceptibile:
   — inteligibilul: *a vedea* (2), *a adulmeca;*
   — subconștientul, premonitoriul: *a auzi* (2);
   — ritmicitatea timpului: *a pipăi;*
3. verbe ale reacțiunii față de propriile trăiri sau / și față de contactul cu alteritatea:
   — emoție vie: *a tremura*, *a tresări*, *a striga* (3), *a tăcea* (3), *a rîde* (2);
   — melancolie: *a mîngîia*, *a șopti* (2), *a umbla* (2).

Poetul Lucian Blaga se enunță pe sine în două atitudini fundamentale față de lume (alteritate): recepție/primire și emisie/dăruire. În ambele ipostaze, identitatea respectiv alteritatea apar transformate și/sau intensificate. Mereu, deci, un adaos, un spor. În relația: *cosmos→noūs* și *noūs→cosmos*, prin forța creativității se dobîndește un plus de semnificații în vibrație. Cuprinzînd o arie vastă între „cuvînt" și „necuvînt", verbul ocupă în poezia blagiană o poziție valorică de prim rang, neglijată pînă acum în analizele stilului. A devenit, credem, evident că prin verb comportamentul creator realizează combinatoria de acte imaginare, constituind dramaturgia textului, tensiunea sa emotivă, cognitivă și estetică.

Scanned with OKEN Scanner

EPILOG/PROLOG

„Cine simte greutatea atmosferei sau mişcarea pămîntului? Cele mai copleşitoare fenomene ne scapă, ne sînt insesizabile, din moment ce suntem integraţi în ele. Astfel şi stilul", scrie Lucian Blaga, filosoful culturii. [1] Poetul însă e în stare să-şi închipuie greutatea atmosferei:

Trăim subt greul văzduhului
ca pe-un fund adînc de mare.
Nici o suferinţă nu-i aşa de mare
să nu se preschimbe în cîntare.
(Catren)

Cum va reuşi oare criticul, la rîndul său, să preschimbe cîntarea în caratele stilului ce apasă pe talgerul unei balanţe ca o inefabilă povară? Va trebui, credem, să pornească la drum metodic şi cu răbdare.

În prima noastră carte dedicată poeziei lui Lucian Blaga am abordat problema structurării viziunii poetice, a simbolurilor nominale cu cîmpul lor semantic de conotaţii, apoi cîteva probleme privind orînduirea spaţială a textului: principiul simetriei axiale şi abolirea lui, tectonica versului, zăbovind îndeosebi asupra cîtorva grafeme caracteristice (linia de pauză „—" în special), a decupajului, a spaţiului alb, a fracţionării grafice înăuntrul versurilor, a versurilor în oglindă, capitolul dedicat problemei incipitului, numit de noi „prag liric", a inclus şi o sistematizare a titlurilor de cicluri şi de poezii. În sfîrşit, un capitol amplu a abordat semantica opoziţiilor: negaţia, alteritatea (dînd o impor-

[1] Lucian Blaga: *Orizont şi stil*, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1936, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

tanță deosebită opozițiilor aici vs acolo și acum vs atunci), opoziția adversativă, conjuncția și disjuncția, superioritatea. În lucrarea pe care o prezentăm azi cititorilor, mergem mai departe pe același drum, tratînd problema verbului în poezia lui Lucian Blaga, din convingerea că expresia lingvistică a actelor prin care diferitele elemente se leagă, se influențează, se confruntă, se combină între ele, nu poate fi eludată într-o viziune integralist dialectică a textului.

Ar fi interesant să comparăm cîteva din concluziile la care am ajuns în *Corola de minuni a lumii* cu rezultatele investigațiilor prezentate aici sub titlul *Sporind a lumii taină.* Scriam astfel: „Cîmpurile semantice ale simbolurilor nominale din opera poetică a lui Lucian Blaga se caracterizează prin următoarele trăsături:

— idiostilul poetului se bazează pe paradigme tradiționale, folclorice și culte, savant dozate și nuanțate, îmbogățite în tot decursul activității sale; linia lor evolutivă este organică".

Care este, în această privință, situația în domeniul verbului? În timp ce în categoria simbolurilor nominale domină atitudinea de preluare și transformare prin îmbogățire a cîmpurilor semantice consacrate de tradiție, în categoria simbolurilor verbale, dimpotrivă, atitudinea sa este de a dota cu cîmp semantic de conotații termeni neutri din punct de vedere estetic. Nu am găsit nici un simbol nominal care să fi fost în întregime inventat de Lucian Blaga. Am găsit în schimb aici două verbe, *a cădea* și *a sta*, pe care poetul le-a investit cu cîmp semantic de conotații, sînt deci simboluri create de el și care îi aparțin cu exclusivitate. Paradigma culturală, atît de importantă în constituirea simbolurilor nominale, nu joacă în cazul acesta nici un rol: s-a văzut din configurațiile verbului *a cădea* cît de diferită e simbolica lor față de paradigma culturală a căderii/decăderii, așa cum apare ea de pildă în imaginea „timpului-cascadă" [1]. Există desigur și verbe a căror utilizare se bazează pe tradiție, cum ar fi *a cînta* sau *a arde*, dar acestea sînt strîns legate de simbolurile nominale ale cîntării și arderii, de aceea pe ultimul nici nu l-am mai tratat aici, el fiind integrat în lucrarea premergătoare, în paragraful dedicat focului. Rămîne evident că Lucian Blaga a fost mai cutezător și mai original în atitudinea creatoare în domeniul verbului decît

[1] *Idem*, p. 82 și u.: „Timpul, prin el însuși, și deci cu atît mai mult prin ceea ce se petrece în el, înseamnă cădere..."

în cel al numelui. Celelalte trăsături, referitoare la modul organic, lent de a îmbogăți cu noi nuanțe conotative cîmpurile semantice, se reîntîlnesc și în privința verbului, constituind dominante ale atitudinii blagiene față de limbaj.

Mai departe scriam:

„— realizarea simbolurilor nominale prin acțiune, manifestare, calificare este o consecință a caracterului psiho-dramatic al liricii sale": am insistat în acest sens asupra verbelor cu funcție conotatoare, deci care contribuie la conferirea de conotații unor simboluri nominale.

Cele arătate atunci despre trăsăturile lingvistice din care rezultă noosfera blagiană rămîn perfect valabile: le transcriem pe cele principale:

„— preeminența planului semnificațiilor, respectiv a funcției semnificative;

— imaginarul preponderent semnificativ: emblematic, și decorativ: feeric (am adăuga acum: ceremonial);

— caracterul sistematic, non-aleatoriu al contextelor producătoare de sens, combinate după principiul potențării și semnificării reciproce a diferitelor cîmpuri semantice;

— gruparea simbolurilor în perechi și combinarea lor la nivelul textului integral după principiul simetriilor de semnificații, contiguitățile sintagmatice cu caracter sistematic repetitiv devin creatoare de semnificații precum și de rețele de relații, care cuprind toate contextele într-un tot coerent și unitar" [1] — sînt metonimiile textuale, în care rolul principal revine verbului.

Am pornit în cercetarea problematicii verbului în poezia lui Lucian Blaga tot de la acea realitate, în același timp legată de text dar și supratextuală pe care am denumit-o noosferă și am definit-o ca sistem ierarhizat de semnificații și imagini, cuprinzînd viziunea poetică originală, bogăția și vigoarea sensibilului, coloratura emotivă, atitudinea valorizantă, personanțele subconștientului, implicațiile filosofice, culturale, folclorice etc., toate acestea în continuă dinamică mai ales prin efectele de *feed-back* intra- și intertextuale, definiție reductibilă în cele din urmă la aceea de supra-semn generator de sensuri și conotații nenumărabile. Subliniem încă o dată că noosfera își subordonează conceptul de

[1] Vezi *Corola de minuni a lumii*, p. 115 și u.

„univers poetic", aşa cum regia textului, ca mod de structurare şi funcţionare pe multiple planuri a elementelor constitutive ale limbajului poetic, îşi subordonează conceptul de „mijloace de expresie". Legat de conceptul de noosferă, am introdus conceptul de cîmp semantic de conotaţii şi în analiza verbului, demonstrînd existenţa în idiostilul blagian a unor verbe dotate cu cîmp semantic de conotaţii, complet *(a cînta, a cădea, a sta, a tăcea)* sau parţial *(a intra, a ieşi, a umbla* etc.*)*. Menţionăm aici că nivelul real al cîmpului semantic este, în majoritatea situaţiilor, atît în cazul simbolurilor nominale cît şi a celor verbale, vid, deci notat ca „zero", întrucît Lucian Blaga practică o poezie în care precumpăneşte creaţia imaginativă, fără referinţe importante la realitatea care, poate, i-a prilejuit o poezie sau alta. Dealtfel, cu unele excepţii, de care nu ne ocupăm aici, în genere în poezia lirică nivelul real al semnului este vid.

Pentru a aborda problematica verbului a fost necesar să ne constituim cîteva concepte operaţionale în plus faţă de cele din lucrarea premergătoare. Astfel, conceptul de sintagmatică a imaginarului, înţeles ca mod de organizare a viziunii sensibilizante, pe baza următorilor factori constitutivi: actantul, actul, zona de pornire, de sosire şi de tranzit, determinările calitative şi cantitative ale mişcării, scopul şi efectul. Am distins tripla structură a microtextului: sintactică, semantică şi iconică. Am pus pe prim plan opoziţia identitate vs alteritate, care nu coincide totdeauna cu opoziţia persoanelor verbale. La opoziţiile semantice din prima lucrare, am adăugat opoziţia semantică de incluziune şi, separat, seria opoziţiilor cu caracter poziţional, importantă în delimitarea locului — iconic dar cu efecte simbolizante — ocupat de diferitele elemente în acţiune în spaţiul imaginar. Am operat de asemenea cu structurile nucleare, elementare în poezie. Dar mai importantă ne pare dezvoltarea unor intuiţii prezente încă în prima lucrare şi precizate acum sub denumirea de metonimii textuale, ca reţele ce împînzesc opera poetică prefăcînd-o într-un text, o textură de semnificaţii şi nuanţe prin care dimensiunea semantică — universul poetic — se metamorfozează în volum semiotic — noosfera, iar aspectele retorice şi chiar stilistice sînt dinamizate lăuntric, uneori din străfundurile creativităţii, devenind complexa punere în scenă a limbajului ca generator de conotaţii pe care o numim pregnant, credem, regia textului.

Scanned with OKEN Scanner

Cercetarea unor probleme ca: persoana generală, nivelele timpului, opoziţiile temporale, relaţiile între structuri poetice şi timpuri şi moduri, figurile de identificare şi de alterizare etc. ne-au dus la unele concluzii cu privire la specificul blagian, cum ar fi: intensificarea identităţii, identitatea ca receptacol al alterităţii, acţiunile de transformare şi de transfer reciproc între identitate şi alteritate, cu interşanjabilitatea poziţiilor în sintagmatica imaginarului etc., etc. Urmărind grupuri de microtexte, am căutat să arătăm procesul de transformare a semanticului în semiotic, aventura spirituală — a lui Lucian Blaga dar şi a noastră, a celor ce-l citim azi — prin care verbele expresiei, percepţiei, deplasării şi situării se regrupează, în categorii specifice idiostilului său, în verbe ale creaţiei artistice şi verbe ale relaţiei epistemologice, cu diferite clase şi subclase. Cercetarea — ca proces de apropiere pas cu pas de o idee, prin migăloasa examinare a faptelor, a fost ca o căutare în desişul textului, uneori cu bucuria descoperirii unei poteci nebătătorite, care leagă între ele pîlcuri de esenţe diferite, relevînd o perspectivă nouă, cu o lumină aparte.

Registrul verbelor grupate după criterii semiotice în finele *Concluziilor* noastre la partea a II-a a lucrării de faţă indică relaţiile între metafora fundamentală „corola de minuni a lumii“ şi metafora individualizantă „eu cu lumina mea“ ca raport cu dublu sens între alteritate şi identitate, prin care iau naştere configuraţiile esenţiale ale noosferei blagiene. Firește, cum am precizat, nu ne-am propus o tratare exhaustivă, ar fi fost o întreprindere fastidioasă. Am pornit de la o grupare a verbelor după criterii semantice, cele principale servindu-se drept titluri ale capitolelor din partea a II-a, *Regia textului*, pentru a ajunge, cum arătam, la o regrupare după criterii semiotice. Credem că oricare verb din limbajul poetic blagian se poate înscrie în una din cele două categorii fundamentale: *verbe ale creaţiei artistice* şi *verbe ale relaţiei epistemologice*, pe un anume loc în scara ierarhică a semnelor poetice verbale. Creaţia şi cunoaşterea, aşadar, constituie cele mai generale acte care îşi subsumă diversitatea actelor concrete. Raporturile indicate, în schema de la care am pornit, prin săgeţi cu dublu sens, fapt care indică reciprocitatea transformărilor metaforizante, prin care dimensiunea cosmologică şi dimensiunea noologică se impregnează una de alta, constituind noosfera, se unesc în actul metaforizant central: „sporesc a lumii taină“. Ca structură de adîncime, evident, *a crea* şi *a cunoaşte* dinamizează actul meta-

Scanned with OKEN Scanner

forizant central, respectiv relaţiile marcate prin săgeţi. Aşadar, „sporesc a lumii taină“ ≈ a închipui o lume de minuni şi frumuseţi — ca act metaforic fundamental — ≈ a transmuta o deficienţă de cunoaştere într-un plus de creaţie — ca act metaforic individualizant.

Am căutat să indicăm traseele pe care se efectuează modificarea sensului nuclear al unor verbe. Am constatat că cele mai bogate cîmpuri semantice de conotaţii se orînduiesc în jurul verbelor de deplasare şi de situare. Această tendinţă de transfigurare a mişcării şi a poziţiei este simptomatică pentru propensiunea mitizantă a poetului, căruia confesia nu-i serveşte cel mai adesea decît pentru a învălui sau articula cu eleganţă născocirea unui *act* exemplar şi revelant.

Sensurile verbelor nu sînt etanşe şi nu sînt definitive. Dimpotrivă, ele oscilează, pulsează, se apropie şi se îndepărtează de o anumită constantă. Vibraţia semnificaţiilor provine dintr-un sentiment al frumosului, explicit: „Românul iubeşte linia dreaptă, dar el îi imprimă o pulsaţie, tot aşa românul iubeşte stihialul, dar acestuia el îi dă un aspect, sub care palpită viaţa.“ [1], sau implicit: „Strîns ţinută în surdină, ca o pîlpîire de lumină / inima tresare. / Şi răspunde-n Ursa-Mare.“ *(Răsunet în noapte)*. Într-un anumit fel, constelaţia tutelară a emisferei noastre în care-şi găseşte ecoul strunit-pîlpîitoarea conştiinţă a poetului — dealtfel, în noosfera sa, se pare că singurul mod al insului de a atinge înaltul astral este ecoul şi reflectarea —, ne figurează şi pe noi, cititorii săi de acum şi de totdeauna. Iar dacă zeul-cîntăreţ se destramă, „nemaiavînd figură, şi nici umbră — chip“ *(Unde un cîntec este)*, ne este oare hărăzit ca, prin el, să dobîndim „viu contur“, dar numai ca un „răsunet în noapte“, fără a-i prinde cu adevărat stelara făptură ? Cel puţin să putem exclama şi noi: „S-a-ntors ah în lume o stea. / Mi-s mînile arse de ea“, jinduind la această „cerească atingere“ care este, răsturnînd acum metaforele, lectura poeziei

Marea varietate a timpurilor şi modurilor la care apar verbele în poezia lui Lucian Blaga atestă înclinaţia sa declarată spre invenţia de mituri. De asemeni, intensitatea conotaţiei *tranzitivitate* ne îndrumă spre categoriile „miticului“ şi „magicului“, ca termeni pentru anumite categorii de procese semiotice specific blagiene.

[1] Lucian Blaga: *Spaţiul mioritic*, ed. cit., p. 167.

Scanned with OKEN Scanner

Cu o mare eleganţă şi discreţie a rostirii, Lucian Blaga, prin sistemul său verbal, creează o lume activă, de un dinamism uneori exploziv, alteori solemn hieratic, dar în care totdeauna lucrurile se conexează, se influenţează, derivă unele din altele, se transformă, îşi răspund şi-şi corespund într-o *reprezentativitate* care încheie, mulcom, un ciclu cultural: cel al legendelor — ca să-i parafrazăm cunoscutele versuri: „Ca un haiduc eu umblu prin legendă, / prin ciclul vremii mulcom încheiat." *(Drum de toamnă)*. Funcţiile de *ceremonial*, *rit* şi *mit* ale structurilor temporale şi modale, aşa cum le-am schiţat în prima parte a lucrării, ne îndrumă şi ele spre ideea unui mod distinct de funcţionare a întregului său sistem creator — liric, dramatic, aforistic, memorialistic, filosofic —, în care sintagmatica imaginarului, avînd în centru *actul*, extensibilă la dimensiunile unei piese de teatru sau concentrabilă la puţinele cuvinte ale unui aforism, constituie o viziune plăsmuitoare coerentă.

Într-un foarte cunoscut aforism Lucian Blaga defineşte *Poetul* astfel: „Poetul este nu atît un mînuitor, cît un mîntuitor al cuvintelor. El scoate cuvintele din starea lor naturală şi le aduce în starea de graţie".[1] Dar chiar în această formulare, poetul-filosof *mînuieşte* cuvîntul, făcînd — *horrible dictu!* — un calambur. Căci diferenţa între *mînuitor* şi *mîntuitor* constă în litera *t*. T, de la transformare...

Am urmărit în lucrarea de faţă felul cum Lucian Blaga mînuieşte cuvintele, sporindu-le caratele şi aducîndu-le în acea stare de graţie care este productivitatea poetică, precum însuşi o spune într-o definiţie a aforismului, valabilă şi pentru poezia lirică: „*Ce este aforismul?* — O floare în stare de graţie. Aleasă să conceapă Logosul şi să-l nască."[2]

Împotriva temerii că analiza ar putea destrăma tainele şi frumuseţea poeziei — acest curcubeu al sufletului — am găsit tot într-un aforism, intitulat *Psyche*, asigurarea: „Datorită imaterialităţii sale, curcubeul e pus la adăpost faţă de orice tentativă de a-l fărîmiţa. Nu mai puţin însă curcubeul rămîne analizabil."[3] Este una din cele mai strălucite metafore ale lui Lucian Blaga despre raportul între exegeză şi poezie. Poetul însuşi ne îndeamnă

---

[1] Lucian Blaga, *Discobolul*, ed. cit., p. 32.
[2] *Elanul insulei*, ed. cit., p. 100.
[3] *op. cit.*, p. 93.

Scanned with OKEN Scanner

spre efort analitic. Nu ne vom sfii aşadar să înşirăm dispunctiv, pentru o mai bună reliefare, unele rezultate ale demersului nostru.

Din analiza sistemului verbal putem deduce următoarele trăsături distinctive ale idiostilului lui Lucian Blaga:

— dozajul între ingeniozitate (elemente imprevizibile) şi consecvenţă (armonizarea lor rotunjită), deci între diversificare şi legitate sistemică;

— echilibrul între esenţe simbolice şi nuanţe iconice;

— coeziune dinamică a întregului prin circulaţia trăsăturilor semice;

— bogăţia grupului verbal ca mod de a sensibiliza orientarea transcendentă, în sens estetic;

— cadenţa interioară solemnă şi nobilă;

— simţul limbii, manifest în deplasarea lină dar sigură a accentelor semice;

— capacitatea plăsmuitoare de configuraţii, corelată cu facultatea de a le conferi conotaţii;

— structura binară, cumpănită între identitate şi alteritate; variaţia designatelor în care acestea se întrupează;

— circulaţia interioară a elementelor iconice şi simbolice şi îmbogăţirea lor reciprocă, ducînd la transformarea treptată şi fără bruscări, dar hotărîtă şi viguroasă, a sistemului semantic în sistem semiotic;

— preeminenţa microtextelor complete, ducînd la o articulare precisă a imaginarului în configuraţii mitizante;

— orientarea precumpănitor tranzitivă, de acţiune imaginară de metamorfoză a elementelor, ca mod de a transpune în poezie categoria magicului;

— importanţa actelor de deplasare, situare şi gestică prin care se realizează categoriile ritualicului şi ceremonialului;

— varietatea raporturilor temporale care nuanţează limbajul liric;

— potenţarea reciprocă a dimensiunilor sintactică, semantică şi iconică a microtextelor, laolaltă cu capacitatea lor de a absorbi şi păstra conotaţii din structuri înrudite;

— convergenţa factorilor constitutivi ai microtextului spre

Scanned with OKEN Scanner

centrul său: actul, reprezentat de verb, care astfel primește o densitate poetică aparte;

— preeminența actelor metaforice, de transformare metaforică și a celor mitic-semnificative asupra actelor de confesie ingenuă;

— investirea unor acțiuni obișnuite cu semnificații simbolice și, pe de altă parte, colorarea, în sensul unei plasticități ce duce spre aspecte ale vieții curente, a unor acțiuni extraordinare; absența deopotrivă a fantasticului extravagant-bizar ca și a realismului plat-fotografic;

— caracterul organic și armonios al transformărilor semiotice, caracterul bine articulat al rețelelor de semnificații (metonimii textuale) — trasee pe care circulă conotațiile, se unifică imaginarul și se generează noosfera;

— solidaritatea simbolurilor nominale și a simbolurilor verbale în structuri nucleare, din care se desface întreg evantaiul metaforizant al operei;

— transformările semiotice au loc prin deplasări și acumulări succesive de semnificații, nuanțe și accente, ceea ce duce la discreția limbajului său poetic.

Esențial este, deci, un transformism metaforizant al verbelor cu deschidere spre legendă și mit. De aceea acest epilog nu poate fi decît, în același timp, un prolog.

Omagiu trilogiilor lui Lucian Blaga, ne-am propus să-i închinăm o trilogie. Deci o a treia carte urmează, căutînd să dea în vileag „puterile în germen" *(Toamnă de cristal)*, prin care totul se schimbă-n legendă, poveste, mit și cîntare. Ne propunem să cuprindem toate lucrările, din toate domeniile, în măsura în care participă la dinamismul creativ al noosferei, deci ca activitate noetică transformată în valoare estetică. Și în lucrările teoretice, prin urmare, ne vom opri mai ales asupra produselor imaginației, căutînd să decelăm relația sistemică între acestea și operele de ficțiune propriu-zisă, spre a încheia astfel cu o încercare de a capta procesele generative dominante. Programul acesta decurge din prezenta analiză dedicată verbului. Gruparea, magnetică parcă, a unor simboluri nominale și verbale în jurul unor linii de forță, cu un desen discernabil sub bogăția și diversitatea rostirii, ne indică existența unor configurații mentale, în care se concentrează, precum fastuosul arbore într-un sîmbure, forțele germinative ale

Scanned with OKEN Scanner

întregii sale opere, ca operă de imaginaţie, creatoare de mituri. Vom căuta, deci, în viitoarea noastră lucrare, eboşa unei mitologii blagiene. Semiotica verbului ne-o făgăduieşte...

★

Asemenea lui Gottfried Benn, pe care l-am citat la începutul acestei lucrări, şi Lucian Blaga era încredinţat de puterea evocatoare a substantivelor: „Lirismul este izvorul ce curge dintr-un substantiv". Poetul român însă nu se mulţumeşte cu atît, ci continuă: „Dar pentru a scoate apă din stîncă e nevoie de un Moise şi un toiag." [1]

Este, de fapt, după o îndelungată experienţă creatoare, o fundamentală rectificare, o critică a iluziei că ar fi destul să rosteşti numele unui lucru şi tîlcuri nenumărate ar şi începe să curgă — sau să-şi ia zborul, după expresia lui Gottfried Benn.

Dacă privim cu luare-aminte felul cum este reformulat străvechiul mit biblic pentru a deveni metaforă a modului de funcţionare real al poeziei, constatăm că structura sa conţine relaţia semantică fundamentală: actantul, obiectul, instrumentul, scopul. Doar verbul de acţiune, tranzitiv, este trecut sub tăcere: actul de modificare — a unei stînci, a unui substantiv — spre a face să se desferece apele vieţii/poeziei.

În opera blagiană, cel mai adesea verbul nu numai că este rostit şi modulat, dar prin el se impune imaginaţiei actul ca atare, în toată vigoarea reprezentării sale, în toată profunzimea sa de simbol. Ni-l putem închipui pe poet mînuind creionul spre a mîntui scrierea. El se identifică, într-o poezie, decisivă pentru concepţia sa, cu acel rege care a rănit piatra, spre a o face să cînte, delimitîndu-se de raţionalistul pragmatic ce a făcut-o să amuţească, vroind a-i restitui integritatea:

Columna, rănită cu spada de-un rege,
un dar dobîndise, ce piatra nu-l are:
atinsă de-ntîiele raze solare,
să cînte cîntarea-n afară de lege.
Şi veacuri de-a rîndul, din sacra ei strună
sunînd în auroră, prelung, năzdrăvană,

[1] Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 208.

Scanned with OKEN Scanner

sfărmarea secretă, lăuntrica rană
columna mereu trebuia să şi-o spună.
Ca-n veci să s-aprindă, la ora ei certă,
cîntarea, alt rege-ndreptă stricăciunea.
În clipa aceea se stinse minunea.
Căci are un suflet şi piatra inertă
cît timp ne-mplinire lăuntrică poartă.
Dar, fără de-o rană, făptura e moartă.“
(Columna lui Memnon)

Între *a răni* ≈ *a cînta* şi *a îndrepta stricăciunea* ≈ *a se stinge minunea* se desfăşoară mitul anticei columne. În cadrul noosferei blagiene, poezia aceasta constituie pandantul poemului inaugural şi, totodată, reversul său: ceea ce în raport cu *lumea* era păstrare şi sporire, în raport cu *limba* este modificare, este întipărire a *urmei* în materia altminteri inertă. Mereu însă definitoriu este actul; prin act se delimitează identitatea de alteritate. Prin act se restituie lumii taina frumuseţii, prin act se instituie limba ca limbaj poetic, astfel încît substanţele/substantivele să cînte. Dar oare, dacă ni se permite şi nouă a încerca să mîn/t/uim cuvintele, povestea oricărui lucru nu este o lucrare — rănire/sporire? Povestea — mitul şi poezia — oricărei vorbe nu este oare un verb?

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

L'auteur aborde un sujet qui — fait curieux — a été jusqu'à présent négligé aussi bien dans les études de stylistique et de sémiologie poétiques de chez nous et de l'étranger que dans les ouvrages consacrés à l'oeuvre de Lucian Blaga: le rôle complexe du verbe dans la constitution et le fonctionnement du système poétique significatif de celui-ci.

Par le fait qu'elles découlent naturellement de notre étude *Corola de minuni a lumii. Interpretare stilistică a sistemului poetic al lui Lucian Blaga (La corrolle de merveilles du monde. Interprétation stylistique du système poétique de Lucian Blaga)*, Ed. Facla, Timişoara, 1975, les actuelles investigations *Sporind a lumii taină. Verbul în poezia lui Lucian Blaga (Augmentant le mystère du monde. Le verbe dans la poésie de Lucian Blaga)* comprennent également deux parties: la *Noosphère* et l'*Economie du texte*.

Le chapitre *Quelques hypothèses de travail* expose les conceptions de l'auteur sur le champ sémantique, considéré comme la totalité dynamique des connotations d'un lexème, acquises par l'effet récurrent de l'ensemble de l'oeuvre, par le tradition culturelle et le fonds de la langue nationale. L'attitude créatrice de Lucian Blaga est caractérisée dans le domaine nominal par le renouvellement et l'enrichissement des champs sémantiques consacrés; dans le domaine verbal, au contraire, par les connotations conférées à des mots neutres, donc par la création de champs sémantiques nouveaux. Le secteur suivant passe en revue de manière critique quelques-unes des exégèses les plus importantes de l'oeuvre du poète et précise les limites de la conception linguistique de Blaga, en soulignant son intérêt relativement réduit

pour les problèmes de la langue. La conception de Lucian Blaga sur la métaphore, qu'il a exposée dans *Trilogia cunoașterii (Trilogie de la connaissance*, 1931—1934), dans *Geneza metaforei și sensul culturii (Genèse de la métaphore et le sens de la culture*, 1937), dans *Artă și valoare (Art et valeur*, 1939) et complétée par ses notations dans les volumes d'aphorismes et de pensées *Discobolul (Le discobole*, 1945) et *Elanul insulei (L'élan de l'île*, 1977), est présentée, de manière critique, surtout en ce qui concerne le peu d'intérêt du poète pour la fonction du verbe.

Entre la métaphore poétique fondamentale „la corolle de merveilles du monde", représentant la dimension cosmologique, et la métaphore poétique individualisante, „moi et ma lumière", expression de la dimension noologique, les verbes établissent le réseau de relations constitutives de la noosphère, que l'on peut concentrer dans le verbe *a spori* (augmenter).

Le chapitre suivant, *Proposition pour une syntagmatique de l'imaginaire chez Blaga*, commence par préciser et enrichir le concept de noosphère en rapport avec celui d'univers poétique.

Système hiérarchisé de significations et d'images, la noosphère est un super-signe productif, qui s'enrichit donc sans cesse, notamment par les effets de *feed-back*, intra- et supra-contextuels. Nous définissons la noosphère comme une réalitè dialectique en perpétuel mouvement, qui comprend, outre la vision poétique originale, les autres éléments constitutifs de la création: la richesse et la vigueur du sensible, la tension émotive, le don de la mise en valeur, les résonances du subcoscient, la culture esthétique, philosophique, folklorique, etc. Ce que l'on entend habituellement par „univers poétique" n'est en réalité — soulignons-le — qu'une de ses composantes. La noosphère est, tout particulièrement pour la poésie de Lucian Blaga, le terme juste, qui comprend dans sa composition étymologique elle-même la relation entre l'intelligible et le sensible; aussi n'est-ce point par hasard que, partant de ce concept, nous avons abouti au problème du verbe, négligé jusqu'à présent par les exégètes qui n'ont opéré que sur la base du concept d'univers poétique.

L'ouvrage expose certains résultats de l'étude statistique des verbes dans la poésie de Blaga, considérée dans son évolution d'un volume à l'autre. La statistique ne peut toutefois rendre compte que de la dimension sémantique, c'est-à-dire de l'univers poétique de l'oeuvre, tandis que notre recherche se propose de mettre en lumière le

Scanned with OKEN Scanner

processus de transformation du sémantique, ou aussi du rhétorique, en sémiotique, c'est-à-dire dans une dynamique de la signification en tant que source permanente de sens et de connotations. Dans ce processus, le rôle du verbe s'exerce dans le cadre d'une composante essentielle de la noosphère, à savoir le syntagmatique de l'imaginaire, considérée comme mode d'organisation de la vision sensibilisante dans un texte ou un microtexte donné. La délimitation des microtextes s'effectue en tenant compte des facteurs suivants: l'actant, l'acte, les zones (de départ, d'arrivée, de transition), les déterminations qualitatives et quantitatives (trajectoire, mode d'exécution de l'action etc.), le but et l'effet. Nous estimons que dans la poésie à tendances de mythisation et de symbolismes de Lucian Blaga, les actes exprimés par le verbe jouent le rôle principal en ce qui concerne la dramaturgie intérieure du texte. D'où l'importance de l'économie du texte, de sa „régie", terme à sens multiples, à la fois mise en scène, stratégie et lois de profondeur, qui régissent la structuration particulière du langage poétique. Les autres facteurs du microtexte peuvent à juste titre être considérés comme déterminant le verbe (c'est-à-dire l'acte).

Nous proposons un point de vue morpho-syntaxique, visant non pas à comparer mécaniquement le nombre de verbes et de substantifs, mais le groupe nominal et le groupe verbal. Cette manière d'aborder le problème est en concordance autant avec la sémantique des oppositions qu'avec la syntagmatique de l'imaginaire, en tant que facteur de la „régie" qui constituent la noosphère. Les hypothèses sont vérifiées par quelques analyses de texte.

Suit un ample chapitre, *Grammaire et sémiotique*, divisé en trois sections: *La personne générale*, *Niveaux du temps*, *Oppositions temporelles*.

Un point essentiel est, à notre avis, la nécessité de remplacer la relation du type moi-toi-lui par celle du type l'un-l'autre, c'est-à-dire identité-altérité, en tant que réalités sémiotiques qui, dans le texte, s'écartent souvent de la fonction de sujet ou d'objet grammatical, voire sous le rapport sémantique. A la faveur de l'antinomie proposée, la rhétorique de Lucian Blaga offre souvent des figures d'identification et des figures d'altérité.

Le secteur *Niveaux du temps* passe en revue quelques idées sur les fonctions stylistiques des temps verbaux chez les différents grammairiens, tout en soulignant que ceux-ci se réfèrent presque exclusivement à la prose, rattachant le verbe à la fonction narrative et le problème

Scanned with OKEN Scanner

des temps verbaux à la relation d'un énoncé préexistant, en décalage par rapport à l'énonciation. Or, en poésie, l'énonciation est le mode de constitution et d'existence même de l'énoncé.

Le présent est le temps verbal dominant dans la poésie de Lucian Blaga. La dimension chronologique du plan iconique est l'intervalle de temps compris entre le premier et le dernier terme à valeurs temporelles de la poésie envisagée, donc l'unité entre l'énoncé et l'énonciation. Les fonctions stylistiques du futur en tant que forme „littéraire" (standard) dans la poésie de Blaga indiquent la prolongation d'une action présente; il s'oppose à l'état présent en tant que prophétie ou apparaît comme image parallèle, analogique ou disanalogique. La forme „familière" (langage parlè) comporte une nuance affective, alors que a forme „solennelle" (archcaïsante) a un caractère prophétique ou créateur de mythe. L'imparfait est caractérisé par le trait sémique „distance" il confère aux actes ou aux situations une perspective nostalgique La différence entre le parfait simple ou composé et l'imparfait est une différence de point de vue, suivant que le même acte a une nuance épique ou lyrique.

La section *Oppositions temporelles* s'occupe des configurations spécifiques du style de Blaga, telles qu'elles résultent des oppositions entre le présent, le passé et l'avenir avec leurs stratifications respectives.

La conclusion du chapitre *Grammaire et sémiotique* souligne que, dans la poésie de Lucian Blaga, le verbe transforme l'acte en objet sémiotique, indiquant ainsi un mouvement qui est un signe poétique.

Le chapitre *Noosphère et Intensification de l'identité* analyse les verbes du fragment choisi comme motto de l'ouvrage: *a spori* (augmenter), *a mări* (agrandir), *a îmbogăți* (enrichir), *a schimba* (changer, modifier), *a iubi* (aimer). L'auteur prend en considération tout l'oeuvre poétique de Blaga, étudiant la quasi-totalité des microtextes où ces verbes apparaissent. Il met ainsi en lumière la nuance augmentative, propre à intensifier l'identité, à laquelle aboutit le jeu des verbes *a spori*, *a mări* et *a îmbogăți*.

En conclusion de la première partie de l'ouvrage, la *Noosphère*, l'auteur souligne le rôle du temps et du mode dans la définition d'actes (ou de situations) caractéristiques pour le système stylistique de Lucian Blaga: actes métaphoriques proprement dits, actes de transformation métaphorique et actes à signification mythique.

En se fondant sur la corrélation entre le temps et le mode, d'une part, et la fonction, de l'autre, on peut établir les types suivants de

Scanned with OKEN Scanner

poèmes: le poème assertorique-énonciatif; le poème de confession-complainte; le poème impératif ou d'option; le poème narratif (mythique) — énonciatif; narratif (raconté) — confessif (complainte); le type mixte.

Dans la seconde partie de l'ouvrage, *Economie du texte*, nous nous sommes proposé de mettre en lumière, par l'analyse de quelques groupes de verbes, les structures nucléaires, la récurrence de certains lexèmes ou traits sémantiques dans des positions déterminées par le système de voisinage textuel, d'équivalence, de parallélisme, etc. On obtient ainsi des réseaux de significations, que nous avons dénommés *metonymies textuelles*. C'est par elles qu'a lieu le passage du microtexte ou macrotexte, donnant naissance à la noosphère.

Le chapitre I^er^ définit les verbes de l'expression comme ceux par lesquels un actant fait connaître ses formes de vie émotive. Ainsi nous avons analysé comme verbe d'expression gestuelle *a mîngîia* (caresser), comme verbe d'expression pantomimique *a tremura* (trembler) et *a tresări* (sursauter, tressaillir), etc.

Les verbes d'expression par mimique *a plînge* (pleurer) et *a rîde* (rire) sont de bons exemples pour le processus de transformation du sémantique en sémiotique, c'est-à-dire que si dans le langage courant ils constituent un couple antinomique, dans le langage poétique de Blaga ils figurent dans des contextes créateurs de mythe et de métaphore différents: le mystère pour *a plînge*, l'ambivalence manichéenne pour *a rîde*.

Une présentation plus complète a été consacrée aux verbes d'expression verbale. *A spune* (dire) est opposé à *a nu spune* (ne pas dire), comme retenue presque sacrée devant la parole, et à *a se spune* (on dit que ...), qui introduit systématiquement une mythisation. *A zice* (parler) a des nuances plus intimes, plus familières.

Il faut accorder une grande importance au verbe *a cînta* (chanter), en tant que signe poétique pourvu d'un champ sémantique de connotations. Dans la sphère du comportement, le verbe *a tăcea* (se taire) atteste le poids donné par le poète à la créativité, apparaissant souvent comme langage figuré substitué au discours articulé. La poésie de Blaga est un chant modulé entre l'expression et le silence.

Le chapitre II expose le rôle des verbes de perception dans la polarisation des données de l'experience sensible, dans la structuration et l'enrichissement de la noosphère de Blaga.

Scanned with OKEN Scanner

Les verbes de perception tactile *a pipăi* (tâter) et *a atinge* (toucher, atteindre) apparaissent souvent dans des contextes créateurs de mythe, rendant sensible par leurs nuances variées, parmi lesquelles prédomine la délicatesse, le rapport entre deux zones ontologiques antonimiques: la vie et la mort, le présent et le passé, le divin et le profane, etc. Les verbes de perception tactile peuvent être en même temps des verbes d'expression. *A simți* (sentir) et *a părea* (paraître, sembler) sont, en essence, des verbes visant à expliciter la subjectivité et à „relativiser" l'image. Leur rôle, qui est plus grand dans les premiers volumes, se restreint progressivement en faveur des verbes de déplacement qui expriment, dans un système particulier de symbolismes, des aspects du processus de création, le rapport entre le poète et son propre système d'images.

En ce qui concerne les verbes de la perception auditive *a auzi* (entendre), à nuance passive, et *a asculta* (écouter) à nuance active, ils régissent les rapports suivant que l'attitude est ou non intentionnelle. Il existe pourtant des microtextes où les configurations désignent le verbe *a auzi* comme l'effet d'un acte dirigé. Le verbe *a asculta* a pour fonction, en premier lieu, d'établir la corrélation entre l'identité et l'altérité absolues: c'est un verbe qui s'ouvre sur le transcendant.

Les verbes de la perception visuelle, en premier lieu *a vedea* (voir) et *a privi* (regarder), sont les plus fréquents, ce qui montre une fois de plus que l'imagination, pour Lucian Blaga, est un acte éminemment visuel. Comme verbe de la Ière personne, donc de l'identité par excellence, *a vedea* exprime un rapport dynamique entre le sujet et l'objet. Parfois, l'objet est invisible, l'image bénéficiant d'une miraculeuse vertu iconique par l'intermédiaire d'un fascicule de synesthésies. Le verbe *a privi*, indiquant une action intentionnelle, régit les éléments de l'imaginaire de Blaga surtout dans le sens d'ouverture vers la révélation de mystères, sa fonction étant de préparer des actes métaphoriques, symboliques ou créateurs de mythes.

En conclusion, les verbes de la perception optique accomplissent, dans l'économie de l'oeuvre de Blaga, les fonctions principales suivantes: une fonction testimoniale, validant, par la présence du poète comme témoin, l'authenticité du pays fictif; une fonction causative, en ce qui concerne l'imagination du mythe ou de la métaphore, exprimant une transformation métaphorique ou mythique déclenchée par la perception visuelle; une fonction narrative indiquant un processus de création de la métaphore par analogie avec le fait vu; une fonction itérative, confirmant par la répétition une expérience révélatrice.

Scanned with OKEN Scanner

La vue est un trait d'union entre l'individu et le cosmos, entre l'identité et l'altérité. Dans ce processus, le sensible et l'intelligible se conjuguent en une signification infinie.

Le chapitre III traite du rôle des verbes de déplacement et de situation. *A trece* (passer), *a ieşi* (sortir) et *a intra* (entrer) sont, dans de nombreux contextes, des verbes-métaphores de l'attitude poétique, signifiant le mode de pénétration du poète dans l'imaginaire.

A veni (venir) apparaît très rarement à la Ière personne. En échange, les microtextes où l'actant est à la IIe personne constituent un groupe aux traits marqués avec précision. Un nombre relativement important de microtextes renferment le verbe à l'impératif, à l'adresse de la bien-aimée. La IIIe personne, la mieux représentée, régit le rapport moi — les autres en tant que mouvement de l'altérité vers l'identité, le sujet de l'énonciation se trouvant le plus souvent dans la zone d'arrivée, donc en qualité de récepteur. Le verbe *a umbla* (aller, marcher, vaguer) est un verbe métonymique de la vie créative, exprimant l'étape d'inquiétude, de tourment des recherches.

Le verbe *a cădea* (tomber, s'écrouler, choir) présente une série de particularités. En premier, lieu, il est systématiquement exclu du contexte de la Ière personne et même de l'humain en général. Dans des cas extrêmement rares où il se rapporte à un actant humain, le verbe a un sens secondaire ou figuré. Mais presque toujours les actants du verbe *a cădea* sont les symboles fondamentaux de la noosphère de Blaga: les étoiles, le soleil, les larmes, etc. Fait plus intéressant encore, en opposition à l'altérité qui tombe, l'identité est située régulièrement dans la zone d'arrivée, au niveau de la réception. Le verbe *a cădea*, pourvu d'un champ sémantique complet et bien structuré de connotations, est un verbe-métaphore de la relation d'émission-réception entre l'altérité et l'identité.

Le verbe *a sta* (rester, se tenir s'arrêter, demeurer) apparaît à toutes les personnes, dans une répartition à peu près égale. Comme verbe de l'identité, il exprime l'état contemplatif fertile, d'ouverture vers le monde. Comme verbe de l'altérité, au contraire, il assume le sens d'interdiction, d'arrêt du flux vital et temporel, d'opacité. C'est pourquoi il possède deux champs sémantiques distincts, aux connotations opposées, distribuées soit dans la zone du sujet (identité), soit dans celle de l'objet (altérité).

La conclusion du chapitre III, c'est que les verbes de déplacement et de situation contribuent à la constitution d'un imaginaire

Scanned with OKEN Scanner

différent de celui de la réalité pragmatique. Certains verbes deviennent des signes poétiques, des symboles pareils comme intensité et richesse des significations aux grands symboles nominaux de la noosphère, traités dans *La corolle de merveilles du monde*. Le verbe *a intra* symbolise un *autre* espace, la création de celui-ci par son énonciation. *A cădea*, souvent en corrélation avec *a sta* et *a arde* (brûler), développe surtout les connotations luciférienes d'une relation dramatique entre l'homme et l'absolu. *A sta* désigne la position de l'homme entre deux horizons.

L'étude des principaux verbes exprimant le déplacement et la situation atteste le processus compliqué de „régie" du texte par lequel s'opère le passage du sémantique au sémiotique, c'est-à-dire à la réalité dynamique de la noosphère. Cette transformation a lieu sans dénaturer le sens propre du verbe.

Nos *Conclusions* ont pour point de départ la conception de Lucian Blaga sur la poésie, fondée sur le mythe tragique d'Orphée, transfiguré dans les vers bien connus: „Là où il y a chant, il y a aussi perte, /Divine et douce perte de soi-même/Mais celui qui écoute acquiert vif un contour. / Dans les harmonies toujours plus pleines, / Il se mue en temple, en menhir ou en lys".

Il convient de souligner que la noosphère, telle que nous la concevons, est un phénomène *historique* et doit être traitée comme telle. Elle résulte de la rencontre du statut socio-artistico-culturel de l'énonceur et des éléments saillants de son style. Le facteur essentiel est son comportement créateur, en tant qu'actant, récepteur et émetteur d'un univers propre, spécifique, en particulier sous le rapport de l'esprit *(noos)*.

Afin de déterminer la noosphère de Blaga et l'économie — la „regie" — du texte par laquelle elle se crée, nous nous sommes efforcé de découvrir et d'analyser des unités que nous avons dénommées „microtextes". La modalité descriptive-analytique adoptée a visé à leur intégration dans des séries pourvues de traits communs, dénommées „métonymies textuelles" et, lorsque le cas s'est présenté, à l'analyse des champs sémantiques de connotations des symboles verbaux.

Le verbe, ou plus précisément la place qu'occupe le verbe dans une hiérarchie d'inclusions, nous a imposé de traiter avec une attention toute spéciale le problème étendu de la „régie": configurations, situations, actions, etc. Un rôle de premier plan est revenu aux actants. Ceux-ci nous ont permis, dans leur diversité, d'établir la relation entre

Scanned with OKEN Scanner

l'identité et l'altérité, importante pour le déchiffrement de certains aspects du mythe et de la mythisation.

Chez Lucian Blaga, poète philosophe, la syntagmatique de l'imaginaire est aussi une symbolique de l'épistémologique et du gnoséologique. La relation entre l'identité et l'altérité (moi - toi, moi - le cosmos, moi — l'absolu, etc.) acquiert par l'intermédiaire des verbes cette variété et cette densité pleines de significations et de vie, par lesquelles le sensible et l'intelligible se fondent intimement.

Le travail poétique, avons-nous constaté, porte en particulier sur le groupe verbal, par lequel se constitue aussi le champ sémantique des noms. On peut distinguer les verbes au champ sémantique clair et complet, les verbes-symboles: *chanter*, *tomber*, *rester*, et les verbes-métaphores: *se taire*, ou les verbes-métonymies: *aller*, *marcher*.

La „régie" du texte restructure l'univers en noosphère. En dernière analyse, nous proposons une reclassification des verbes de l'oeuvre poétique de Lucian Blaga d'après deux critères taxinomiques essentiels pour son systeme stylistique: la création et la connaissance.

Un bref chapitre final renferme par son titre même, *Epilogue/ prologue*, la promesse d'un troisième volume consacré, au mythe dans l'oeuvre lyrique, dramatique, philosophique et de mémorialiste de Lucian Blaga. C'est par l'analyse du rôle du verbe que nous avons déduit sa propension à la création des mythes. Quant à son comportement créateur, il est caractérisé par l'accroissement des sens, la découverte de significations nouvelles, l'intensification des mystères, auxquels vient s'ajouter le dosage savant des nuances, la variété, et l'élégance du style.

Le poète Lucian Blaga se révèle dans deux attitudes fondamentales: celle de réception/accueil et celle d'émission/don de soi-même. Dans la relation mutuelle entre le *cosmos* et le *noos* (ou esprit), la puissance créatrice engendre sans cesse un accroissement des significations, un enrichissement. Autrement dit une sémiose ouverte.

Traduction du résumé
RADU CREȚEANU

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

NOOSFERA 7
Cîteva ipoteze de lucru 7
Temeiuri teoretice 9
„Lumina altora“ 17
Conştiinţă teoretică şi spontaneitate creatoare 25
Propuneri pentru o sintagmatică a imaginarului blagian 43
Gramatică şi semiotică 66
Persoana generală 66
Nivelele timpului 74
Opoziţii temporale 90
Noosfera şi intensificarea identităţii..... 98
Concluzii 111
REGIA TEXTULUI 114
I. Verbe ale expresiei 120
II. Verbe ale percepţiei 157
III. Verbe ale deplasării şi situării..... 190
Concluzii 224
EPILOG/PROLOG 251
Resumè 262
Indice de nume 273

Lector: GABRIELA OMĂT
Tehnoredactor: MINA CANTEMIR

Bun de tipar 18.09.81; coli ed. 16,86; coli tipar 17,25

Tiparul executat sub comanda
nr. 336 la
Intreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 39-37
București.
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

În seria „Universitas" au apărut:

Mircea Tomuş	— Opera lui I. L. Caragiale
Ovidiu Cotruş	— Mateiu I. Caragiale
Ioana Petrescu	— Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică
Dumitru Micu	— G. Călinescu. Între Apollo şi Dionyssos
Adrian Fochi	— Estetica oralităţii
Ilie Guţan	— T. Arghezi (Imaginarul erotic)
Constantin Trandafir	— Paul Zarifopol
Alexandru Tudorică	— Mihail Dragomirescu — teoretician al literaturii

Urmează să apară:

Elisabeta Munteanu	— Mitul în dramaturgia românească
George Gană	— Tudor Vianu şi filozofia culturii
Cezar Tabarcea	— Poetica proverbului

Lei 9,50

Scanned with OKEN Scanner